عبد الله المدغري العلوي

التفكير في الرواية

مقاربة تاريخية . موضوعاتية . جمالية



ترجمة وتقديم : ابراهيم أولحيان

التفكيـر في الروايــة

مقاربة تاريخية، موضوعاتية، جمالية

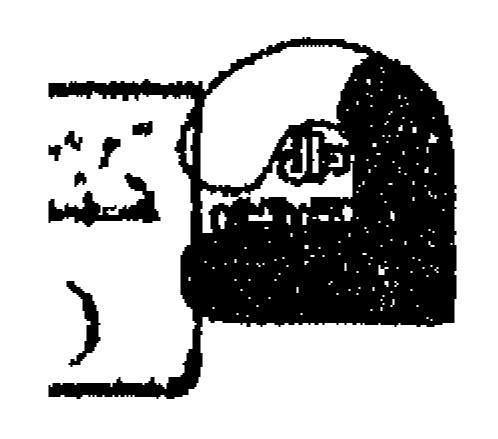
■ عبد الله المدغري العلوي
■ التفكير في الرواية مقاربة تاريخية، موضوعاتية، جمالية
■ تأليف وترجمة: إبراهيم أوليحان
■ جميع الحقوق محفوظة للناشر©
■ الطبعة الأولى 2013
■ الإخراج الضوئي: هالا خليل
■ الناشـــــر: دال للنشـــــر والتوزيـــــع
سـورية ـ دمشق ـ ص.ب: 29170
هـاتـف: 00963 944 464830
البريد الإلكتروني: n_hammdan@yahoo.com

عبد الله المدغري العلوي

التفكير في الرواية

مقاربة تاريخية، موضوعاتية، جمالية

تأليف وترجمة: إبراهيم أوليحان



هذه ترجمة كتاب

Abdallah Mdarhri Alaoui, aspects du roman marocain

Approche historique, thématique et esthétique

Rabat 2006

إهــــداء

إلى صديقي شيخ المترجمين

دنيس جونسون ديفز

(أ. اولحيان)

أشكر الصديق المترجم محمد الزكراوي على ملاحظاته الدقيقة.

وأقدم شكري للمؤلف د. عبد الله المدغري العلوي على مرافقته لهذه الترجمة، وعلى النقاش الذي كان يأخذنا إلى حافة اللغتين..

وتحية للأصدقاء: الناقد عبد الفتاح الحجمري والناقد نور الدين صدوق، والقاص أنيس الرافعي.

تقديم المترجم

عرفت الرواية المغربية في مسار تطورها، القصير نسبياً مقارنة مع أقطار عربية أخرى، تحولات وانعطافات هامة، سواء من حيث طرائق الكتابة واشتغال اللغة الروائية، أو من حيث التنويع في الموضوعات، وارتياد عوالم وفضاءات متنوعة وغنية، ساهمت في تجديد مسار هذا الجنس الروائي، وإثرائه بأسئلة تلامس جوهر الإنسان المغربي خاصة والعربي عامة، وهو ما ساعد الروائي على طرح قضايا تهم الهوية والكينونة، الذات والآخر، في تشابكاتها مع الراهن، لاستكشاف الخبيء والمهمش والمنسي..

والرواية المغربية سواء في بدايتها أو في مسارها لم تجد الطريق معبدة، فقد واجهت عوائق كثيرة، اختلفت باختلاف اللغة التي تكتب بها، ورغم ذلك فقد قدمت نصوصاً مائزة، تجلت فيها التنقلات والتحولات التي عرفها المجتمع، وأعادت صياغتها، من وجهة نظر مختلفة ومتعددة، بل ورصدت تلك الفجوات التي عرفها زمن الإنسان المغربي والعربي.. وفي كثير من نصوصها انكبت على

جراح الذات وأعطابها محاولة منها القبض على ما سمي بـ «العقدة المغربية».. لقد تم كل ذلك عبر أجيال من الروائيين، الذين تفاعلوا فيما بينهم، ولم يكن الواحد يلغي الآخر، بل كان كل جيل يضيف أشياءه وقضاياه، ويوقع نصه بلمسة فنية مغايرة، دون أن يشكل أي قطيعة مع سابقيه، مع استمرار كل الأجيال في التجديد وتوسيع آفاق هذا الجنس الأدبي المفتوح..

لقد كانت الرواية المغربية دائماً في علاقة تشابكية مع المجتمع، ومن صلبه تنطلق لتشييد عوالم حكائية تخييلية، مسكونة بقضايا الإنسان وأحلامه وأوهامه ورغائبه، وهو ما جعلها ترصد الهزات والتحولات التي عرفها المغرب. فقراءتها للتاريخ المغربي هي قراءة تخييلية، مما يعني أنها تضع اليد على المناطق الحساسة التي تم إهمالها في الخطابات الأخرى، وفي ذلك انفتحت ـ في نصوصها المتميزة طبعاً ـ على جراحات الذات والمجتمع، لتجسيدها وتشريحها من خلال فضاءات وشخوص وحوارات... داخل عالم تخييلي ينسج منطقه الخاص اعتمادا على عناصر جمالية تجعل الرواية تؤسس لرؤية تستدعي القارئ ليرى الواقع في اختلافه ونسبيته..

وقد استطاع النقد، في كثير من نماذجه الطلائعية، سواء من هذا الجيل أو ذاك، مع اختلاف القراءات والتحليلات وتباين أسسها المرجعية، أن يكشف عن هذه العوالم والقضايا والموضوعات، وكل ما كانت تنسجه الرواية المغربية اعتماداً على جمالية روائية خاصة بكل روائي، بل استطاع النقد، فعلاً، أن يخلق حواراً منتجاً مع الرواية، وأن يساير الانتاجات الروائية من خلال القراءات الفردية،

أو الندوات أو الملفات التي تعدها بعض المجلات، مما ساهم في إضاءة كثير من الأسئلة الجوهرية التي شكلت لحمة كثير من النصوص، عبر التحولات التي عرفتها، ومن خلال المعرفة التي تقدمها عن الإنسان والمجتمع..

وفي هذا السياق أضحى من الضروري إعادة قراءة الرواية المغربية تعاقبيا، لرصد مسارها التاريخي عبر المحطات البارزة التي شكلت تضاريسها، وساهمت في تطورها، بغية إضاءة التحولات التي عرفتها في أشكالها ونماذجها المختلفة، وتزامنياً للوقوف عند الإضافات الجمالية والموضوعاتية التي برزت في هذه الرواية أو تلك في مرحلة من مراحل تاريخ الرواية المغربية..

ويعتبر كتاب «*التفكير في الرواية*» للدكتور عبد الله المدغري العلوي، مساهمة في هذه القراءة، من خلال ما أنجزه تفكيرا وتأملاً وتحليلاً، وعبر قراءة رصينة، تأخذ على عاتقها ولوج النصوص من بوابة سياقها الثقافي والاجتماعي، لفهم خصوصيتها، سواء برصد القضايا والإشكالات التي تطرحها، أو بتحليل بنياتها السردية لتجلية أسسها الجمالية، وطرائق اشتغالها. ويتعامل الباحث مع النص الروائي المغربي بكثير من الحذر، ليفسح المجال للنص ليعبر عن نفسه، وبعد ذلك فإنه لا يتوانى عن إصدار أحكام إما إيجابياً أو سلبياً، بوقوفه على مكامن القوة والضعف في هذا النص أو ذاك، منخرطاً في معرفة نقدية وفلسفية، تستدعي قارئاً متخصصاً للكشف عنها، واستحضارها أثناء القراءة..

إن كتاب «*التفكير في الرواية*» هو قراءة في الرواية المغربية، بالمعنى الذي يجعله منشغلاً بمنجزها النصي، وبما كان يدور حولها

مـن خطابـات سياسية ثقافيـة تمس الأدب واللغـة، ومهـتم أيضـاً بالأحداث التاريخية والمجتمعية التي ينخرط فيها الروائي، ويعيش في ثنايا حممها، وهو ما جعل الباحث يؤرخ للرواية المغربية اعتماداً على أحداث هزت المجتمع المغربي وبصمت تاريخه، انطلاقـاً مـن متن روائي يكشـف عـن مجموعـة مـن الإبـدالات جمالياً وأسـلوبياً وموضوعاتياً..

فهذا الكتاب يؤسس في كثير من محطاته لقراءة تجديدية للأدب المغربي عامة والرواية خاصة ـ وخير مثال على ذلك القراءة المغـايرة لما هو سائد لنص «*صندوق العجائـب*» لأحمـد الصـفريوي، حيـث يـدحض الباحـث الإتهامـات الزائفـة الـتي جعلـت منـه نصـاً إثنوغرافياً، مؤكداً، عكس ذلك، على القيمة الجمالية التي يضـطلع بها في سياق الأدب المغربي ـ وهو يفكر في الروايـة المغربيـة انطلاقـاً من متن روائـي مـزدوج: المكتـوب بالعربيـة والمكتـوب بالفرنسـية، ويسائل كثيرا من الآراء والطروحات التي رافقتهما، مثل الأدب مـا بعد الكولونيالي والفرنكوفوني، وتأثير مجلـة «أنفـاس» ومجموعتهـا علـى مسـار الأدب المغربـي الحـديث. وينشغل، أيضـاً، بـإبراز الإتجاهات، والموضوعات الجديدة الـتي بـرزت في الروايـة المغربيـة (الرواية النسائية، الروايـة البـور (Beur)، الروايـة المكتوبـة حـول المهاجرين السريين (الحريك)...).

إن المعرفة النقدية الثاوية وراء قراءة الرواية المغربية للمدغري، لا تتكشف إلا باستحضار كتـاب آخـر للباحـث، صـدر سـنة 1989، بعنوان «*السرديات: نظريات وتحليلات تلفظيـة للحكـي*»، وهـي دراسة أكاديمية رصينة، اعتمـدت علـى السـرديات المنفتحـة علـى

نظرية التلفظ، وارتكزت على جهاز مفاهيمي واسع، شكل خلفية قراءة نصوص روائية مغربية مكتوبة بالفرنسية. وبهذا المعنى فكتاب «*التفكير في الرواية*»، ذو صلة وثيقة بالأسس المعرفية والنقدية التي اشتغل بها الكتاب الأول، إلا أن الباحث، في هذه الدراسة، لا يقدمها ولا يظهرها، وهو يتعمد ذلك ليتركها تشتغل خلف التحليلات، في لغة بسيطة ومركزة، وعبر قراءات عميقة، تفسح المجال للنصوص لتقدم نفسها، ولتتجاوب فيما بينها.. قراءات عبارة عن جسور بين عوالم تخييلية، تتصادى فيها سياقات ثقافية، وتتكشف عبرها الأسئلة الغميسة، وتضع القارئ أمام جمالية الرواية المغربية، في تنوعها، واختلافها..

أخيراً، يقدم كتاب «*التفكير في الرواية*» قراءة في نصوص سردية وروائية مكتوبة بالفرنسية وبالعربية، وهو بذلك يعتبر أول كتاب يقتحم هذه المغامرة، بتقريب المجالين، وجعل القارئ - في النص الفرنسي - ينفتح على الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، ويكتشف قضاياها وإشكالاتها، وفي ترجمتنا هذه، يفتح أفقاً آخر للقارئ العربي، بالإطلاع على نصوص روائية مكتوبة بالفرنسية ذات أهمية قصوى، وولوج عوالمها، والمقارنة بينها وبين تلك المكتوبة بالعربية، لإعادة التفكير فيها، ضمن هذا السياق الذي يستعيد نصوصاً روائية مغربية في هذه اللغة أو في تلك..

إبراهيم أولحيان

مراكش / دجنبر 2008

مقدمة

ولادة جنس أدبي وتاريخه

هدف هذا العمل هو ملء فراغ: عرض تطور الرواية المغربية منذ ولادتها إلى بداية القرن الحادي والعشرين. وهذا العمل لن يكون شاملاً كاملاً، وإنما يهدف إلى التعريف بالأفكار الأدبية الخاصة بالرواية المغربية واتجاهاتها الموضوعاتية والجمالية المهيمنة، في غضون أكثر من نصف قرن من وجود هذا الجنس.

والقارئ المستهدف أولاً بهذا العمل هو الطالب، وأيضاً الجمهور المهتم بالأدب في المغرب؛ لذلك حاولنا تجنب المقاربات المفرطة في التقنية الموجهة أساساً إلى جمهور متخصص.

فالرواية هي التجلي الجوهري لهذه المرحلة التاريخية، وقد قلبت رؤية الأدب بالمغرب (وبالمغرب العربي على العموم)، فالتأمل النظري الذي قيم به حول الأدب راجع في معظمه إلى تدخل الرواية في الحقل الثقافي والجمالي الوطني.

لقد خرجت الرواية إلى الوجود بالمغرب فرنكفونية أولاً، على يد الكتاب الفرنسيين بهذا البلد في غضون الاستعمار، ثم الوطنيين[1] من بعدهم، ودخلت الرواية في البداية عَنوة في التقليد الأدبي

المغربي الذي كان يجهلها إلى ذلك الوقت. لكن بداية من اللحظة التي تبناها فيها كتاب مغاربة واستمروا في اختيارها جنساً أدبياً مفضلاً، خمسين سنة بعد الاستقلال، لم يعد بالإمكان اعتبارها إنتاجاً استعمارياً، أو قدراً مفروضاً من الخارج، بل هي اختيار، مثل باقي المظاهر الأخرى السوسيوثقافية ذات الاستلهام الغربي (الفن، الهندسة المعمارية، التمدن، طرائق العيش، لغة التعليم والتربية...) التي أصبحت مكونات أساسية في الثقافة بالمغرب.

ولئن عرفت الرواية نجاحاً ما فذلك راجع إلى الميزات التي يمنحها هذا الجنس بالنسبة للأجناس الأخرى: المرونة اللغوية، الحرية الموضوعاتية، التحرر من المعايير والقوانين، انفتاح المتخيل على كل الفضاءات والأزمنة ـ سواء كانت من قبيل الواقع أو التخييل ـ، الكشف عن التجربة الفردية، استقبال ممكن لكل الأجناس والخطابات الأخرى، التنويع في الأبعاد...

لكن كثيراً من النصوص لا تحمل من الرواية سوى الاسم؛ وبالإضافة إلى ذلك، كثيرة هي المحكيات التي لا تحمل علامة رواية إلا أنها تنتمي أساساً إلى الأدب الروائي. لذلك فإن متن الاشتغال، في المقام الأول، هو الرواية (فهي الجنس المهيمن في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، وشيئاً فشيئاً أيضاً في الأدب المكتوب بالعربية) [2]، لكننا سنهتم أيضاً بمختلف الأنماط من المحكيات التي اعتبرت في الأغلب الأعم "روايات" في حين أنها تنتمي إلى السيرة أو السيرة الذاتية أو الشهادة، أو الوقائع، أو القصة القصيرة، الخ أو يشار إليها كما هي (وهذا نادر).

والحدود (الداخلية والخارجية) ما بين مختلف أجناس المحكيات ليست مُحكمة (وهذه ظاهرة عالمية). وللروايات

والمحكيات جميعاً مظهر تخييلي، حتى حين تكون ذات خصائص سير ذاتية أو وثائقية. وكما يقع غالباً فإن النصوص التي تعلن عن نفسها في الغلاف بأنها "روايات" تلجأ إلى أحداث سوسيوتاريخية تعود إلى الماضي أو إلى الحاضر، ولذلك تعتبر رواية كل نص ذي خصائص سردية وطبيعة تخييلية صريحة أو ضمنية.

ودراستنا، في الأساس، ذات طبيعة نصية كبرى: ستعتمد على عشرات النصوص التي سنحت لنا الفرصة لقراءتها. وقد اخترناها تبعا لمعايير كثيرة: أهمية المساءلة بالنسبة للمرحلة المعتمدة، الجدة الموضوعاتية أو الأسلوبية، غياب أو ندرة الدراسة في الأعمال بالفرنسية، التحليل الشخصي. وقلما ستعنى بالنصوص التي درست كثيراً، مثل نصوص الطاهر بنجلون ومحمد خير الدين: فعمل مثل هذا لا يمكنه إلا أن يستحضر باختصار أهمية هذين الروائيين، وليس معالجتهما، فكل واحد منهما يتطلب كتابة عمل عنه وحده. وبالإضافة إلى ذلك فالقارئ سيجد بسهولة منشورات كثيرة حول كتابتهما(3). وبالمقابل سنفضل المؤلفين الذين تم إهمالهم جوراً، في بعض الأحيان (مثل أحمد الصفريوي)، وأولئك الذين أعدوا تأملات أعمق سابقة لأوانها حول الأدب (وخصوصاً الرواية) مثلما هي حالة عبد الكبير الخطيبي، أو أولئك الذين يسائلون أساساً المجتمع في راهنيته (الرواية النسائية، روايات حول المهاجرين السريين، الخ)، سواء كانت مكتوبة بالفرنسية أو بالعربية. لهذه الأسباب سيلاحظ القارئ أن معالجة الروايات (تأملات نظرية، موضوعاتية، جمالية) غير متكافئة عن قصد.

وهدفنا، قبل كل شيء، هو تتبع مسار الرواية المغربية في غضون الخمسين سنة المنصرمة، مركزين على اتجاهاتها المهيمنة في كل

مرحلة (الموضوعاتية والجمالية)، وعلى المسائل التي تجدد الإبداع الأدبي. لقد توقفنا عند بعض الأحداث ـ المعالم التي أثرت في مرحلة بعينها (التي تُعبر عنها بخلاف الوثيقة السوسيوتاريخية): مثلاً تراجع «عنف النص» [4] بعد 1975، سنة «المسيرة الخضراء»؛ أثر حرب العراق الأولى على الكتابة، الخ.

فهذه الأحداث ـ المعالم، ذات طبيعة سوسيوسياسية، لكن لها تجليات ذات خاصية ثقافية. وبطبيعة الحال فكل تقسيم إلى مراحل يبقى اعتباطياً، مادامت للثقافة (وخصوصاً الأدب) منطقها الخاص؛ لكننا نعتقد أن نقل الأحداث السوسيوسياسية له دائماً، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أثر على تطور الثقافة. ولكي نأخذ مثالاً من بين أمثلة أخرى، فبداية معرفة حرية التعبير واحترام حقوق الإنسان في بلد لم تكن هذه الأمور موجودة فيه من قبل، لها آثار أكيدة على النص الأدبي ومضمونه، وشكله وتلقيه (وهذا محسوس في المغرب منذ عقد من الزمن). وبشكل عام، فاختيار التواريخ والأحداث ذات السمة السوسيوسياسية مشروط بالأهمية التي كانت لها في الأدب والثقافة. فالتأمل الأدبي والثقافي واللغوي في ذاته يمكن أن يكون قيماً لمعرفة تاريخ التعابير الرمزية، وهو المجال الجوهري للتاريخ.

ويمكننا أن نميز، بطريقة تخطيطية، خمس مراحل كبرى: سنختصر في المراحل الأولى (إلى حدود 1975) وسنستفيض في التي تليها، لأن تلك عولجت بكثرة في أعمال أخرى، وفيها سنركز على مسائل جديدة قلما درست، مثل مسألة «ما بعد الكولونيالية» في الأدب المغربي عامة (والرواية خاصة). وبالإضافة إلى ذلك ففي العقدين الأولين اللذين تمت دراستهما، فالرواية المكتوبة بالفرنسية

أساسا هي التي تجدد المشهد الأدبي المغربي والتي تطرح الأسئلة الأكثر أهمية بالنسبة إلى هذا الجنس وإلى وظيفته في الأدب والمجتمع المغربي. وفي غضون هذه المرحلة، نسجل وجود جدال كبير حول الأدب والأسئلة السوسيوسياسية: وعلى الخصوص، وضعية الأدب (وخصوصاً الرواية) واللغة الفرنسية في علاقتها بالاستعمار، وبالوضعية القائمة بُعيد الاستقلال. فبالرواية المكتوبة بالفرنسية انقاد فيما بعد الأدب المغربي المكتوب بالعربية إلى التجدد، متبنياً شيئاً فشيئاً الرواية باعتبارها جنساً أدبياً.

المراحل الخمس المعتمدة هي كالتالي:

– سنوات 1950 ـ 1960: طُبعت النصوص بالأثر الاستعماري والتنديد به (خصوصاً قبل مجيء الاستقلال سنة 1956، والصمت النسبي الذي تلا الاستقلال ـ نحو عشر سنوات ـ: الصمت سببه غبطة الاستقلال ثم سنوات الخيبة وإعادة النظر)؛

– سنوات 1960 ـ 1975: تمتاز النصوص بتأثير الإيديولوجيات والنظريات، مع إعادة النظر بعنف متزايد في السلطة السياسية؛ وكذلك الإحساس المشترك بدور المثقف والكاتب على الخصوص؛

– سنوات: 1975 ـ 1990: اتجه الكاتب أساساً نحو استكشاف تجربته الفردية (في حالة السيرة الذاتية التخييلية وغير التخييلية أو تجربة الشخصيات التي يروي حياتها؛ وهذه التجربة الشخصية هي أساساً راسخة في الفضاء والزمن والثقافة الوطنية؛

– سنوات 1990 ـــ 2000: هذه المرحلة غنية بالأحداث السوسيوسياسية على المستوى الوطني والعالمي، وهي كذلك في الأدب، وخصوصاً في مجال الرواية التي تعمق التجربة الفردية، لكن أعيد فيها النظر انطلاقاً من انفتاح أكبر على الآخر: قابلية

القول والإنصات للغرابة التي يمكن أن تأخذ شكل الأجنبي (نرى جيداً اختلاف رؤية الأجنبي عند عبد الكبير الخطيبي في «*صيف في ستوكهولم*»، عن رؤية إدريس الشرايبي في «*سيأتي صديق لزيارتكم*» أو «*موت في كندا*»: فحضور الشخصيات ذات الأصل الأجنبي أساسية جداً بل مركزية في الفضاء المغربي)؛ وانفتاح على الأعمال المكتوبة بالمغرب وحول المغرب من لدن كتاب من أصول أجنبية؛ وبداية الاهتمام بالأدب "البور" (Beur)[5] وبأدب المرأة (الصوت النسائي تجلّ لهوية جديدة متصورة في الاعتراف بالغيرية الخاصة بالجنس) وبالأدب الهامشي (تجارب شخصية محظورة مثل المثلية الجنسية، والدعارة، واستكشاف عوالم ومتخيلات من الهامش ـ مثلاً وسط الشباب المدمن على المخدرات والمهاجرين السريين وأطفال الشوارع)؛ وأيضاً، نسجل بداية الانفتاح على أدب الشباب [6] (ففي السابق كان الطفل أو الشاب حاضراً انطلاقاً من رؤية الراشد، بما في ذلك ما يسمى بأدب الشباب، المستلهم أو المستورد من الشرق الأوسط والموزع بالمغرب).

– روايات ومحكيات القرن الحادي والعشرين: ومع أننا لا نستند سوى على الثلاث سنوات الأولى من القرن الجديد، فقد فكرنا بأنه من المهم رؤية ما إذا كانت كتابات فجر القرن الحادي والعشرين قد بدأت تتميز عن العقد السابق. وفي هذه المرحلة القصيرة المتأمل فيها، فالوقت مازال مبكراً لرؤية تجليات الوضعية السياسية الداخلية الجديدة (اعتلاء محمد السادس العرش منذ 1999)، والخارجية (أحداث 11 شتنبر 2001 في نيويورك)، لكن هذا الانفتاح يمكن أن يُكمله عمل في المستقبل أكثر عمقاً وعلى مرحلة أكثر امتداداً [7].

الفصل الأول

بدايات الرواية المغربية

1950 – 1960

مقدمة

تمتد المرحلة المعتمدة هنا من السنوات الأخيرة "للحماية" إلى بداية الاستقلال. ولئن وضعنا كلمة "الحماية" بين مزدوجتين فلأن الأمر، في هذه المرحلة المعتمدة، يتعلق أساساً باستعمار المغرب. فبداية من عقد الثلاثينيات خصوصاً، وعلى أثر الظهير البربري، فهم المغاربة أن الأمر يتعلق في الواقع باحتلال استعماري: ففقدان السيادة الوطنية تمخض عن ثورة شعبية؛ وبذلك ستطالب الحركة الوطنية بالاستقلال، خصوصاً بعد نفي الملك محمد الخامس سنة 1953.

لقد كان لهذه الأحداث تأثير على الثقافة، وبالخصوص على الأدب. وبالموازاة مع الكتابات السياسية التي كانت كثيرة جداً، سواء بالعربية أو بالفرنسية، وذلك بواسطة الصحافة الوطنية على الأخص، فإن الأعمال الأدبية لعدد كبير من الكتاب المغاربة في اللغتين قد قطعت الصلة مع الأدب الاستعماري، وبالتالي مع إنتاجاته الروائية. وفي هذا الإطار، ولئن كانت السيرة الذاتية الأولى بالعربية ذات المنحى الروائي، الأكثر شهرة، هي «*في الطفولة*» (1957) لعبد المجيد بنجلون، فإن الرواية الأولى ذات المنحى السير ذاتي في الفرنسية هي «*صندوق العجائب*» (1954) لأحمد

الصفريوي. فرواد الرواية، سنوات قليلة فقط قبل الاستقلال، هما أحمد الصفريوي (مع أن الجيل الأول من الكتاب المغاربة لم ينصفه) وإدريس الشرايبي. لقد كانت لهما مزية مزدوجة:

– خلق جنس غير موجود تقريباً في السابق؛

– إدماج البعد الثقافي واللغوي الوطني في لغة المحتل قبل ولادة مجلة «*أنفاس*» (1966) بمدة طويلة، التي ستُصدر، كما سنرى ذلك، البيان الثقافي الأول للكتاب والمثقفين المغاربة.

ومع ذلك فأولى روايتي هذين الكاتبين أثارتا جدالاً حاداً، لكنه ذو طبيعة مختلفة، ومن لدن اتجاهات غير متشابهة: الأولى من الوسط الحداثي، والثانية من الوسط المحافظ.

وسنهتم هنا أساساً بالأولى؛ أما الثانية فقد كان لها أنصارها منذ البداية، وتم رد الاعتبار لها في دوائر المثقفين منذ الستينيات.

لقد كان عمل أحمد الصفريوي لزمن طويل مداناً من لدن مثقفي اليسار، لأنه لا يحمل خطاباً إيديولوجيا قاطعاً (لكن هل دور الأدب أن يحل محل الخطاب السياسي؟). والأسوأ بالنسبة للكاتب أن عمله وصف بأنه "إثنوغرافي"، مما يعني أنه بدون قيمة جمالية. ويبدو لنا أن هذا الحكم لا أساس له، ولا يسمح في كل الحالات بفهم وزن هذا العمل في الأدب المغاربي. وسنحصر اهتمامنا على «*صندوق العجائب*» التي أثارت جدالاً كبيراً، وذلك بعرض مسألتين:

1– توضيح أهمية هذا العمل وخصوصيته في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، بالموازاة مع رواية أخرى لنفس المرحلة، هي «*الماضي البسيط*» (1954) لإدريس الشرايبي[1].

2– مناقشة خاصية "الإثنوغرافية" التي حاول النقاد أو الكتاب إلصاقها بهذه الرواية، بهدف الإنقاص من قيمتها باعتبارها عملاً أدبياً، والدفاع، عكس ما قاموا به، عن قيمتها الجمالية، مع الإشارة إلى حدودها.

1– أهمية عمل أحمد الصفريوي ومكانته في الأدب المغربي

لقد كان أحمد الصفريوي في قطيعة مع الأدب الاستعماري حول المغرب العربي لأنه كان من الكتاب الوطنيين الأوائل الذين وصفوا من الداخل الأوساط الشعبية المغربية، والتي، بطبيعة الحال، ينحدر منها: اللغة، الثقافة، الاعتقادات، الأعياد، البؤس... والأسلوب الذي اختاره لنفسه يعكس رقة وبساطة العالم والإشكاليات التي يسائلها. ومن وجهة النظر هذه، يتميز عن سابقيه بصفاء اللغة وبتناسقها المتناغم مع العناصر العربية الإسلامية التي تخدم نصه في العمق. فهو قريب من فرانسوا بونجان من خلال الأهمية المعطاة للأسلوب الواقعي، أي السكولوجي والرمزي، في الأدب العالمي؛ ويقدم مع ذلك اتجاهاً جديداً في الأدب المغربي. فالرواية التي يتبناها تدمج أجناس الأدب (القصة القصيرة، الشعر الغنائي...) والأدب الشفوي (الحكاية الشعبية، المثل، الأقوال السائرة). والالتقاء التناصي والعبر ثقافي للمنابع الغربية والمغاربية يفتح طريقاً جديداً في الجمالية الأدبية المغربية. ويتميز أحمد الصفريوي عن المؤلفين المغاربة ـ وهو رائدهم ـ الذين يشتغلون في اتجاهات أخرى بهذا التفاعل الثقافي: فكبار المؤلفين المغاربة الذين

كتبوا في نفس المرحلة تقريباً اختاروا موضوعات وأشكالاً جمالية أخرى.

وفي هذا الصدد، فالمثال النموذجي هو الكاتب إدريس الشرايبي الذي كتب «*الماضي البسيط*» في نفس المرحلة وعن نفس المدينة (فاس). فالمؤلفان معاً يُعنيان عناية خاصة بالأثر الديني على العائلة وعلى المجتمع المغربي؛ لكن الشخصيات والوسط الموصوفين ليسا شيئاً واحداً: فمسألة المعتقدات قد عالجها أحمد الصفريوي انطلاقاً من حياة طفل من الوسط الشعبي ومن خلال تفكيره ومتخيله؛ وعلى العموم فروحانية المسكين تعاش بشكل إيجابي، لأنها مصدر ابتهاجٍ، وتضامن، وتعويض عن حرمان مادي واجتماعي. إنها، أيضاً، محفز مرح للخيال الحساس على الخصوص.

أما إدريس الشرايبي فيروي ثورة مراهق سليل عائلة فاسية تقليدية، تَكَون في مدرسة غربية، ويعيش تمزقاً عميقاً بين نسقين من القيم: أحدهما تجريدي، ينتمي للعالم الثقافي والإنسي المرتبط بالمدرسة الفرنسية، والآخر ملموس، ينتمي للعائلة الأبيسية التي تستمد شرعيتها من رؤية دغمائية للنسق الديني. فهما، إذن، لا يستحضران نفس الوسط، ولا نفس الشخصيات، ولا نفس الاعتقادات. وتستمد لغة إدريس الشرايبي قوتها من طرائق الحِدَّة، ومن التنافر العنيف بين الكلمات، والجمل، والصور، والسجلات، والمستويات، والمشاهد، وتُمنح أزمة الشاب الثائر جميع أبعادها.

وسيصبح الكتاب المغاربة القريبون من إدريس الشرايبي، غداة الاستقلال، أكثر إنصاتاً لهذا الصوت الذي يترجم الصدمة التاريخية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية؛ ويحاول كل واحد بطريقته

الخاصة أن يجد علاجاً لها، وذلك بانخراطه في جمالية «عنف النص»[2] هذه.

وإذا كنا لانتفق على اتهام المثقفين التقليديين لإدريس الشرايبي عندما نشر *«الماضي البسيط»*، فإنه لا يمكننا إلا أن نتأسف على الحكم القاسي الذي أصدره اللوبي الحداثي والذي وصفه مارك غونتار بـ «التوافق الخاص بالإيديولوجيا المهيمنة» (تلك الخاصة بالأوساط الثقافية اليسارية) (مارك غونتار، 1981، ص 13)؛ ولم يشرع في إنصاف هذا الكاتب سوى في السنوات الأخيرة فقط. وعمله لا يخلو من أهمية.

وللحسن موزوني الفضل في توضيح إسهام أحمد الصفريوي في تجديد النثر الروائي المغاربي بواسطة التناص مع الحكاية الشعبية والتصوف الإسلامي مع فرانسواز كرامبون. ويبين لحسن موزوني القيمة الدفاعية التي تقربها من الحكاية الشعبية، ومن الخرافة: أي التعليم الأخلاقي، وتلقين المعرفة الاجتماعية، وفي أبعادها المعرفة الصوفية بواسطة التسلية[3].

لقد اعترض مارك غونتار على وصف *«صندوق العجائب»* بأنها غير ملتزمة وأوضح، مع الإشارة إلى خصيصة التزام عمل أدبي ما، قيمتها الخاصة في هذا العمل الأدبي. فهذه الرواية، بالنسبة إليه، إثبات لهوية، كانت في مرحلة تعرف نكرانا. وعند إعادة تناول أحمد الصفريوي اعتبر مارك غونتار بأن تغييب المستعمر في العمل ليس معناه التخلي عن التاريخ الوطني: فالنص يزيح المستعمر رمزياً، في شكل قتل بالكتابة.

ومع ذلك بقي مارك غونتار وفيا لقراءته القابلة للمناقشة لرواية «*صندوق العجائب*»، باعتبارها حكياً إثنوغرافياً، بمعنى أنها "تسجيل وفي للمجتمع"، كما عرفها عبد الكبير الخطيبي في «*الرواية المغاربية*»[4]. وكان كاتب هذا البحث قد وصف عمل أحمد الصفريوي بأنه «بحث إثنوغرافي في شكل روائي»: فهو يكشف عن بعض الخصائص الجمالية في الرواية، مع الإشارة إلى ما يفصلها عن جمالية أحمد الصفريوي المؤسسة، بالنسبة إليه، على العجائبي والشعر التنقيطي. وجاء بعده نقاد لم يأخذوا من هذه الصفة سوى بالإيحاء السلبي "للغرائبية" (وبالتالي بدون أية قيمة جمالية)، مثل جان ديجو، شارل بون، ف. كليمان؛ ومع ذلك فمارك غونتار يتطرق لاعتباطية هذه التسمية لأن كتّاباً مغاربة آخرين، مثل أحمد الصفريوي، ارتبطوا بوصف الحياة اليومية للمجتمع بدون أن يتم نعتهم بأنهم إثنوغرافيون.

يبقى إذن البحث هل هذه الصفة، التي غيبت كل دراسة في جمالية نص أحمد الصفريوي، مبررة.

2 – «صندوق العجائب»: من « الإثنوغرافية » إلى « الجمالية »

يوضح لنا مؤلفو الخطاب الأنثروبولوجي[5] ما يتأسس عليه أساسا الحكي الإثنوغرافي. فهو ينبني، على ما يبدو، على ثلاث خصائص بارزة:

1– وصف أمين للمجتمع الملاحَظ؛

2- لأجل ذلك، تبنّي وجهة نظر تلفظية محايدة، ذات مسافة في علاقتها بالمجتمع الموصوف؛

هاتان السمتان تفرضان أسلوب كتابة خاص: فموضوع التلفظ يمحو - ما أمكن - كل أثر لغوي قابل لخيانته؛ والزمن، على العموم، لازمني؛ ويهيمن على الحكاية الوصف، حيث المزية للإدراك البصري.

3- إجراء محكم يسمح بضبط الخبر (مثال: مصنفات م. موس وب. مالينوكس مخصصة للإثنوغرافيين الذين هم في طور التدريب).

هذه الخصائص الثلاث المميزة للحكاية الإثنوغرافية تحد، إلى أبعد الحدود، من ذاتية مؤلف البحث الإثنوغرافي، وتمنح النص وظيفته الأولية، وهي الشهادة والتحقق.

وعند النظر فـ «*صندوق العجائب*» لا تستجيب لهذه الخصائص الثلاث:

1- ليست «نقلاً حرفياً للمجتمع»[6]، فهي أساساً رؤية فردية مميزة جزئية لوسط اجتماعي مغربي في عهد الاستعمار، وهو الوسط الشعبي. والحكاية مشخصنة بشكل قوي من خلال:

- اختيار الجنس الأدبي "رواية"؛

- طريقة التلفظ التي تعتمد الحكي الذاتي.

- الانشطار الدائم بين الأشخاص والمشاهد الموصوفة من جهة، وواصفها من جهة أخرى.

أكيد أن الوسط يتم عكسه بقوة استحضارية نادرة في الأدب المغاربي: فلا يمكن لأي قارئ إلا أن يتأثر بالأوصاف الحية

للمواقف والمشاهد والأماكن المقدمة على شكل لوحات، في الحياة اليومية. لكن أثر الواقع ليس ناتجاً عن إعادة إنتاج الشيء الموصوف؛ بل هو في اشتغال الأسلوب الذي يمزج، بنجاح نادر، مختلف الفروق الدقيقة الخاصة بالتعبير: سجلاتها المختلفة، خاصياتها الصوتية، استحضاراتها، دقتها، قابليتها لترجمة المجسد كما المجرد الداخل كما الخارج، المدرك كما المحسوس، في تنوعها الإدراكي (اللون، المذاق، الشم، العطر، اللمس...). هذا الانطباع الذي يتسرب من المؤلف إلى القارئ لا يمكن أن يكون إلا تمثيلا طيفيا لعالم أعاد خلقه فنان؛ بل أكثر من ذلك: فما يُعكس لنا هو التصوير الرمزي لـ «*عالم قابل للسكن*» (بول ريكور)، تم إحساسه بشكل مغاير تبعاً للقراء، وليس واقعاً تاريخياً معيناً أو منزوعة عنه صفة التاريخ: إن جوهر التخييل السردي هو الذي يحكم «*صندوق العجائب*»، وليس المقصد الإثنوغرافي. فهذا العمل الأدبي يبين بشكل جلي مفارقة العالم الأدبي للعالم الواقعي: فأحمد الصفريوي، بعدم خضوعه لضغط أدب ـ انعكاس لمجتمع ما، قد كتب عملاً أدبياً ما زال يحافظ على كامل قيمته الفنية.

2- ولا تستجيب «*صندوق العجائب*» أيضاً للمبدأ الثاني للحكاية الإثنوغرافية: تبني وجهة نظر محايدة وخارجية حول المجتمع الموصوف. أولاً فأحمد الصفريوي ـ أو بديله داخل هذا التخييل السيرذاتي ـ ينتمي إلى هذا المجتمع الذي أعجب بقيمه وينتقد سلبياته. إن وجهة النظر الذاتية تبقى دائماً ثابتة، سواء اعتبرنا الذات المتلفظة ـ السارد الراشد ـ أو الذات الشخصية ـ الطفل في سن السادسة ـ، لارتباطهما العضوي. فالعالم الموصوف

مؤسس بشكل لافت للنظر بتعديل متنوع، حسب المواقف الخاصة بالسارد أو بالشخصية الطفل. فوجهات النظر تكون متطابقة أو غير متطابقة حسب الموضوعات المعالجة. بل أكثر من ذلك: فوجهة نظر ذاتٍ ثالثة، غير معروفة، أو في صورة شخصية معينة، وهي غالباً ما تكون نساء من الشعب، تنتشر عبر مجموع العمل الأدبي. وبعيداً عن تبني وجهة نظر محايدة، فالحكاية من البداية إلى النهاية هي تداخل أصوات، نظرات، أفكار، أحاسيس، أحاديث، مرة متميزة، ومرة ملتبسة بغيرها. فعبر تلألؤ الانطباعات وردة فعل ذاتية يصلنا الواقع الشعبي في حيويته وألوانه.

3- «*صندوق العجائب*» بعيدة كل البعد عن أن تكون إنتاجاً لفظيا يتحكم فيه إجراء تقني للإخبار والملاحظة لوصف الواقع وصفاً دقيقاً شاملاً. فأهمية العمل الأدبي لا تكمن في قيمته التوثيقية؛ إنما الجوهري هو فن بناء حقيقة ما ـ حقيقة طفل ـ؛ ففي اللعب المتنوع للغة ـ وهو ما نحته التحاليل النقدية ـ يمكننا الإمساك بقيمة هذا النص. ففن اللغة هذا ظاهر في:

– البناء الغير ذاتي لوجهات النظر كما سبق أن رأينا ذلك؛

– تحويلات الحكاية بحثا عن عوالم متعددة؛

– التوليفات الدقيقة ما بين الملفوظات السردية، والوصفية، والواصفة للحكاية؛

– القيمة الأسلوبية للكلمات، وخصوصاً في النشيد العميق الذي يحتفي بقوة اللغة السردية ونجاعتها، في مجتمع حيث الإرث الجمالي الثمين هو استعمال الكلمة: إن «*صندوق العجائب*»، كما لاحظ ذلك مارك غونتار بنباهة، تعبر عن «*غبطة آلة الحكي*»،

ونحيل هنا على صفحات الرواية حول السرد الشفوي، الأدبي أو اليومي، وخصوصاً بالنسبة للراوي عبد الله، وأم السارد وجيرانها، والسي عرفي الحكيم الأعمى، والتعبير التلقائي للأطفال، وضوضاء الشوارع وحفيفها، ولغة الحيوانات... وتنكشف «*صندوق العجائب*» باعتبارها مكاناً لتحويل فن السرد الشفوي بواسطة الرواية السير ذاتية بالفرنسية؛ وهي طريقة للقول الصادق في مستوى معين من التواصل العميق بين الكائنات، وبين الكائنات والأشياء.

فـ «*صندوق العجائب*» عمل تواصل بامتياز، يجد شرعيته ـ أكثر من الحقيقي والجميل ـ في السمو الذي ينظم النص، في العمق، ويعطيه انسجامه على المستوى الموضوعاتي كما الجمالي؛ وهو سمو يجب امتلاك رمزه السري.

وبعيداً عن أن تكون «*صندوق العجائب*» إثنوغرافية، كما يدل عنوانها على ذلك بوضوح، فهي انفتاح دائم للمقروء على الجلي، وللجلي على الانتشاء. فأصالة أحمد الصفريوي هي أن هذا الانطباع ينشأ غالباً من الوقائع اليومية، ومن الأحاديث المتداولة، ومن الناس البسطاء، ومن الأشياء التي ليست لها قيمة كبرى: فيكفي مجهود بسيط للاهتمام بجوهر الأشياء خلف الوجود الذي وحده الفن قادر على إيصاله، لمقاربة العالم العبر إثنوغرافي السامي الذي التقطه الكاتب بشكل جيد، وأنقذه من إنهاك الزمن. فالمزايا الأدبية للرواية (ويمكننا من جهة أخرى مناقشة بعض الجوانب المحاكية للرواية الفرنسية)، لا الحقائقية الإثنوغرافية، هي التي تشكل قيمة هذا العمل الذي توفقت أجود صفحاته في جعلنا نعيش "صفاء اللحظات".

وكما سبق أن أشرنا إلى ذلك، فمزية أحمد الصفريوي هي أنه كان أول روائي مغربي. وإبراز إيجابيات هذه الرواية على الخصوص، لاسيما للرد على قدح المبخسين، لا يمنع من الاعتراف بنقائصها؛ وسنقف على أبرزها.

فالإطار المرجعي عند أحمد الصفريوي مغربي: شخصيات، فضاء، زمن، قيم وتقاليد ثقافية (حكايات شعبية، أمثال، نكت...)، لكن يُستعمل فقط كمادة لحكاية مبنية حسب القواعد الكلاسيكية للرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر: تطور الأحداث بشكل تعاقبي، والتبئير على التجربة الفردية، وسير ذاتية السارد، ووصف إثنوغرافي. واللغة الأم مستعملة في بعض الأحيان في شكل تعابير مسكوكة، لكن تأثيرها في اللغة الأدبية باهت: فالملفوظ الدارج متبوع بشروح في صورة بدل أو بين قوسين. وعلى العموم فالتعليق السردي له وظيفة أساسية، هي اجتناب التغريب المفرط. والإسراف في الاحتياطات يمنع النص، في اللغة الأم، من أن يلعب كلياً باختلافه، ويختزله إلى مجرد أثر الواقع. ومع ذلك فالفرق بين لغة فرنسية مطابقة للمعايير النحوية ومضمونها المرجعي له دلالة: فهو يشير إلى ازدواجية الكاتب، ويشيد أصالته بالقياس إلى الكتاب الفرنسيين؛ بل أكثر من ذلك: فبعض مظاهر البناء السردي تكشف مسبقاً النزعات الجمالية الخاصة بالأدب المغربي المكتوب بالفرنسية: فالعمل الروائي يدمج بعض أبعاد الشفوية، من خلال كثرة المحاورات، واستعمال سرد الحكاية الشعبية، والنكت.

ويتموقع «*الماضي البسيط*» أيضاً لإدريس الشرايبي، بشكل واسع، في تقاليد الرواية الواقعية والسيكولوجية الفرنسية للقرنين

التاسع عشر والعشرين. وكما عند أحمد الصفريوي فالتخييل السيرذاتي مبني على الواقع الاجتماعي والثقافي للمغرب. لقد ذهب إدريس الشرايبي بعيداً في اشتغال الكتابة؛ فعنف الموضوعة ـ ثورة الابن على الأب رمز كل السلط السالبة ـ يعبر عنها هنا في الأسلوب ذاته: استعمال معجم الألفاظ المهينة والقذفية، التركيب المفكك والاعتراضي، التنديد المتعدد الأصوات؛ كل ذلك يموقع لغة إدريس الشرايبي بعيداً عن أي أرتودوكسية؛ فهي دائماً في خرق للاستعمال الشائع. ولذلك تذكرنا من عدة أوجه بجوانب لغة سيلين المُدَمِّرة. لقد مهر إدريس الشرايبي، فوق ذلك، إلى حد ما في تشغيل اللغة الأم (أو بالأحرى لغة الأب) داخل عمله الأدبي: فلغة العامة دائماً تأتي في شكل كاريكاتوري، خاضع للسخرية. فما يتم إبرازه في الحكاية التخييلية ليس العلاقة الإشكالية بين اللغة الأم واللغة الأجنبية، بل تلك الخاصة باللغة المسيطَر عليها ـ لغته، لغة إخوانه، لغة أمه، لغة شعبه ـ، في علاقتها باللغة المسيطِرة، تلك الخاصة بالسلط، بالأب، بالمحتل الاستعماري. وهذا المنحى سيتأكد في الروايات اللاحقة، خصوصاً في «*الحضارة أماه...!*» و«*تَحَر في البلد*».

خلاصة

إذن، لعبت هاتان الروايتان الأوليان دوراً هاماً مزدوجاً:

– في علاقاتهما بالروايات السابقة عليهما: فقد فرضتا صوتاً جديداً لقول الهوية "الأصيلة"، ومحو تلك التي اعتبرناها غير

أصيلة، والتي أرادت بعض الروايات الاستعمارية فرضها. فإلى عهد الاستقلال كان لهذين العملين المغربيين، قبل كل شيء، هدف تقديم المواطن الأصيل في التخييل، من وجهة نظر داخلية، وهي وجهة نظر نُسيت أو استُحضرت بشكل سلبي في النصوص الاستعمارية؛

– في علاقتهما بالرواية المغربية المستقبلية: فأحمد الصفريوي وإدريس الشرايبي، باعتبارهما رائدين، قد أنارا الطريق للكتاب الآخرين؛ فاختيار الرواية باعتبارها جنساً أدبياً، وإن كانت مكتوبة بلغة المستعمِر، تمنح إمكانات تعبيرية جمالية جديدة، وأفكاراً سوسيوثقافية وسياسية لا تستطيع الأجناس الأدبية الأخرى إدماجها بنفس الفعالية والقوة.

لكن هذه التعابير والأفكار "المستوردة"، لئن كانت ترضي الوطنيين المفرنسين، وأيضا المعربين بشكل عام، فهي لم تكن مستحسنة، ما إن بدأت تبحث عن أصل الاستعمار في التقاليد البالية للمجتمع المهيمن عليه، وأيضاً، بشكل أكثر، حين يربط المندد به برؤية رجعية للإسلام. يفهم، إذن بأن هذه الأعمال الأولى، التي لها مع ذلك كامل قيمتها ودلالتها، نُظر إليها من لدن البعض بشكل سيء، لأنها كتبت في لغة المستعمر، ونشرت أفكاراً تطعن في التقاليد والاعتقادات التي تبرر الموقف الامتيازي للعائلات الميسورة في المجتمع المحلي. وفي مرحلة مطبوعة بتوتر شديد، مبرر بالمعركة العادلة التي تم فرضها من أجل الاستقلال، اعتُبرت هذه الأعمال في تناقض مع الشخصية المغاربية وأهدافها: الضجة التي أثارها «*الماضي البسيط*» لإدريس الشرايبي هو المثال الأكثر بروزا. ورغم

ذلك، ومع المسافة التاريخية، وبالنظر إلى الأحوال الراهنة، يمكننا القول بأن هذا الكاتب يتوفر على رؤية تنبؤية لعصر ما بعد الاستعمار في المغرب العربي، وتناقضاته وصيرورته. وبقوة جمالية نادرة سيقوم الكاتب المغاربي كاتب ياسين بدعم هذه الرؤية النقدية في تمفصلها مع مأساة الاستيلاب الاستعماري للجزائر: أكيد أن رواية «نجمة»، الرواية الفرنكفونية، هي الأكثر غنى للإمساك بالعناصر الفعالة في الهوية الجزائرية، وأيضاً المغاربية، على نطاق واسع، في عهدي الاستعمار، وما بعد الاستعمار. فهذه الأعمال المتموضعة في مرحلة حاسمة من التاريخ المغاربي كانت حافزاً لوعي حاد حول هذه المنطقة من العالم، وستساهم في مساندة الجيل ما بعد الاستعمار على أن يتوفر على شيء من الوضوح فيما يخص تاريخه، رغم احتمالات التاريخ فيما بعد.

أما المستعمر فسيضعه هذا الأدب أمام تناقضاته، مع فتح عينيه بوعي جديد على وجود الغيرية على الأرض المغتصبة (كما سيكتشف المجتمع الفرنسي، فيما بعد، في سنوات الثمانين، بفضل الأدب المسمى "بور"[7] (Beur)، وجها آخر لغيريته الخاصة، تتعلق بفرنسية الرجال والنساء الذين جاء آباؤهم من مكان آخر وغيب وجودهم). إنها إعادة النظر جذرية في الذات وفي إنسانيتها (مثلما في عصور تاريخية أخرى (مع مراعاة الفارق) تم إدراك إنسانية المرأة، ثم إنسانية العبد).

هذا الخروج من الظل الواحد بالنسبة للآخر أدى بالاثنين إلى إعادة النظر في مكانتهما الخاصة، وفي علاقتهما المختلفة بالعالم، بالنسبة للماضي. إن الاعتراف باستقلال متخيل الآخر من خلال

لغة، هي، مع ذلك مشتركة، قد قرب وفرق في الوقت نفسه، مع إعادة النظر في الهوية الخاصة. ولا ينبغي أن ننسى أن الكائن المغربي في عهد الاستعمار، وقبل مجيء الأدب المغاربي، كان ينظر إليه، في أحسن الحالات، عبرالموشور الذاتي* للأعمال الإنسية الفرنسية[8].

ورغم مزيتهما التي لا تقبل النقاش، وقيمتهما الرمزية المتفردة، فإن «*صندوق العجائب*» لأحمد الصفريوي، و«*الماضي البسيط*» لإدريس الشرايبي، لم تقوما بما فيه الكفاية، بإعادة التفكير في اللغة الفرنسية في علاقاتها مع اللغة ومع الثقافة الأصليتين؛ وهو ما سيعتبره روائيو مرحلة ما بعد الاستعمار، بعيد الاستقلال، مهمة يجب تحقيقها.

---

* الموشور: شكل بلورة ذات وجوه متوازية مع مستقيم. (المترجم).

الفصل الثاني

تأملات حول الأدب والرواية

بين ما بعد الكولونيالية ومشروع المجتمع

(1960 ـ 1975)

1- مقاربة مفهوم ما بعد الكولونيالية

بعيد استقلال بلدان المغرب العربي (المغرب وتونس وفيما بعد الجزائر)، وبمجرد ما انتهت السنوات الأولى من الحماسة، طرحت، بشكل آخر، مسألة مسؤولية المثقفين، على الخصوص. لقد كان الكتاب المغاربيون - والمثقفون عموماً - مفتونين بأفكار الغرب، وبقيمة أعماله الأدبية منها؛ فكان عليهم طرح أسئلة جديدة مناسبة للعهد ما بعد الكولونيالي، الموسوم بحكومات وطنية مستبدة لا تتردد في استعمال القمع رداً على المعارضة. وقد ساهم الروائيون في هذا الوعي ما بعد الكولونيالي.

ونفهم من تسمية رواية «*ما بعد كولونيالية*» أعمال المؤلفين الوطنيين التي نشرت بعد الاستقلال. لكن المصطلح كان في الموضة منذ بضعة عقود من لدن النقاد الغربيين لتمييز رؤية إيديولوجية جديدة ومختلفة جمالياً عن رؤية كتاب عهد الاستعمار. ومنذ أن بدأ هذا المفهوم يهتم به النقاد (نقاد الفرنكوفونية الأدبية على الخصوص)، أنجزت أعمال نقدية كثيرة لإضاءة كل أبعاده[1]. فاهتمامهم وقيمة نظرياتهم وثقافاتهم أكيدة؛ ومع ذلك لا يأخذون بعين الاعتبار، بما فيه الكفاية، وجهة نظر الأبحاث النظرية والنقدية لمؤلفي الآداب التي يقوم عليها موضوع دراستهم، وهو هنا

الأدب المغربي (والمغاربي) الفرنكوفوني؛ في حين أن بعض الكتاب المغاربيين قاموا بتأمل مثمر حول هذه الإشكالية.

وقبل أن نتطرق إلى التفكير النظري الذي قام به الكتاب المغاربة طوال هذه المرحلة، نود أولاً أن نبدي بعض الملاحظات حول هذه الأعمال الغربية (رغم أن بعضها له معرفة بالآداب المغاربية وذو موضوعية جديرة بالاحترام).

– فأغلبيتها لا توضح، أو لا تقوم بذلك بالقدر الكافي، خاصية الفرنكوفونية الأدبية للبلدان التي كانت مستعمَرة (بالنسبة إلى البلدان الفرنكوفونية غير المستعمَرة)؛ وأيضاً خصوصية الفرنكوفونية المغربية، وبشكل عام، المغاربية، بالنسبة إلى البلدان الأخرى التي كانت مستعمَرة؛ وهذا التمييز له أهميته فيما يتعلق بالرؤية ما بعد الكولونيالية لهذا الأدب.

– لا تميز، لا تزامنياً ولا تعاقبياً، الاختلافات الداخلية للموقف ما بعد "الكولونيالي" للكتاب المغاربيين، حتى ولو كانت هناك نقط مشتركة أساسية تربط فيما بينهم؛ وهذا له أيضاً تأثير في الإدراك ما بعد الكولونيالي لمختلف مكونات هذا الأدب.

– وخصوصاً أن تفكيرهم حول هذا الموضوع لا يأخذ (أو قلما يأخذ) بعين الاعتبار التصورات التي يحملها الكتاب المحليون أنفسهم عن هذه المسألة؛ فحين يستحضرون كتابات هؤلاء يقتصرون بشكل عام على نصوصهم التخييلية، باعتبارها شاهداً على موقفهم، وذلك من أجل بناء نظريتهم دون الأخذ بعين الاعتبار نظريات هؤلاء الكتاب؛ فالحوار مع هؤلاء كان سيسمح لهم، بالتأكيد، بتنسيب وإغناء بعض وجهات النظر.

- لا يعالجون، ولو بقليل من الاهتمام، مسألة تبدو لنا حاسمة في هذا الموضوع وهي: هل يساهم الأدب المغاربي الفرنكوفوني ما بعد الكولونيالي فيما ننتظره من كل أدب: أي الإجابة على التوقعات، بواسطة المتخيل، وعلى أسئلة العالم في العهد ما بعد الكولونيالي؟

بعد هذه المعاينة لزمت الإشارة إلى أن فكر مؤلفي البلدان المستعمَرة سابقا يبقى مهماً ومهيمناً ("مهيمنا" لأسباب تاريخية واضحة)؛ وبناء على إهمال المؤلفين الغربيين للأعمال المغاربية بخصوص هذه المسألة (مع استثناءات قليلة)، سوف نعمل على إبراز مساهمة أعمال الكتاب المغاربيين، مع إعطائنا الامتياز للإسهام المغربي.

ففي مختلف مراحل التاريخ المغربي (ونسبياً المغاربي)، من قبيل الاستقلال إلى المرحلة الراهنة، حاول الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالعربية والفرنكوفونيون إعطاء معنى لتاريخهم ما بعد الكولونيالي، متجاوزين إذن الوضعية والعلاقات بين المستعمَرين - المستعمِرين، ولو أن هذه العلاقة ظلت تسم طبيعة المجتمعات. ففي الكتابة العربية بالمغرب يمكننا أن نذكر، على سبيل المثال، الأبحاث والأعمال الأدبية لعلال الفاسي، وعبد الكريم غلاب (وهما من أنصار إيديولوجية قومية عربية)، ومحمد عابد الجابري (المتمركس)، وعبد الله العروي (المدافع المتحمس عن المذهب الوضعي النقدي في أعماله المكتوبة بالعربية أو بالفرنسية). وعلى المستوى الأدبي فالروايات السوسيوسياسية (التي تبحث في المسائل الاستعمارية وما بعد الاستعمارية) التي طبعت هذه المرحلة هي، على سبيل المثال: «*دفنا الماضي*» (1966) لعبد الكريم غلاب، و«*الفار والاختيار*»

(1969) لخناتة بنونة. إلا أن تطور التفكير الأدبي حول ما بعد الكولونيالية كان في الكتابات بالفرنسية. وسنتوقف، في هذه المسألة، عند واحد من التصورات لأحد أهم النقاد الأكاديميين الفرنسيين، الذي اشتغل على الآداب المغاربية الفرنكوفونية.

فتحديد أنطوان رايبو لمفهوم ما بعد الكولونيالية، في مقاله المعنون "حداد بلا عمل، عمل بلا حداد: هل لفرنسا ذاكرة استعمارية؟"، بدا لنا مهما وملائماً، لكن أنوي تعديله لكي أقترح التصور الذي سنأخذ به. يقول أنطوان رايبو: «بغرابة، كما لو أننا كنا نوزع، من كل جانب من جانبي الاستعمار، الغموض الدلالي لهذه السابق (préfixe): "ما بعد"، التي تدل مرة على قطيعة («ما بعد حداثية»، «ما بعد صناعي»)، ومرة على أثر («ما بعد جراحي»، «ما بعد شيوعية»). فالظاهرة الاستعمارية حين تترجم إلى قطيعة من جهة المستعمِر سابقاً، وإلى "آثار" سلبية من جهة المستعمَر سابقاً، قد تصنف تحت قاعدة عامة - أقل تأثيراً في المستعمِر منها في المستعمَر، بحيث أنه يشغل كل الحقل التاريخي بالنسبة للثاني، لكن جزءاً فقط من الحقل التاريخي للأول...»[2].

ودون الدخول مع أنطوان رايبو في نقاش قد يتجاوز إطار هذا العمل، ومع أن هذه المقابلة حقيقية في المتخيل الثقافي لبعض المفكرين والكتاب، نود أن نخالف أنطوان رايبو، لأنه يمكننا أن نعتبر «*ما بعد الكولونيالية*» بمثابة امتداد للاستعمار، وليست "قطيعة" (بالنسبة للمستعمِر سابقاً)، وليست بالضرورة، أو على الأقل فقط، «أثراً سلبية للاستعمار» (للمستعمَر سابقاً). وبطبيعة الحال، لا يعني الامتداد إعادة إنتاج الماضي الاستعماري، بل هو

تطور نحو الإيجابي (مثلما نحو السلبي) للإرث الاستعماري، مقروناً مع ما صمد أمام النفوذ الاستعماري الفرنسي، والذي ظل يعتمل في عمق الكائن المغاربي (لكن إلى حد كبير المستعمِر سابقاً أيضاً).

لهذا السبب يمكن النظر إلى «*ما بعد الكولونيالية*» من زاويتين متكاملتين:

– باعتبارها استمراراً: فهي إرث ثقافي يسمح للمجتمعين المستعمَر قديماً والمستعمِر بالتقدم في تاريخهما (مثلاً: فكرة أن اللغة الفرنسية يمكن اعتبارها مثل "غنيمة حرب" ـ حسب صيغة كاتب ياسين ـ بالنسبة لمثقف البلدان المستعمَرة؛ فالأعمال الفنية والأدبية والثقافية المنجزة في المستعمرات أصبحت أيضاً تراثاً فرنسياً، ولو فقط من جهة لغة الكتابة)؛

– باعتبارها قطيعة بكل تأكيد، لكن ليس بمعنى الانقطاع عن الماضي، بل بمعنى تجاوز الرؤية الأحادية حول جدلية مستعمَر ـ مستعمِر (كما وصفها فرانز فانون وألبير ميمي خصوصاً)، إلى رؤية جديدة للإنسان وللمجتمع لها تأثيرات إيجابية في المجتمعين معاً اللذين كانا في صراع إبان الاستعمار.

في هذا الإطار وعبر الإبداعات، بل وأيضاً عبر تفكير مؤلفيها (وبدرجات متفاوتة)، يمكن فهم الأدب المغاربي بوصفه وجهة نظر في تغير، تحاول التغلب على الإكراهات والاحتمالات التاريخية، لأجل مشروع إنساني لـ «عالم قابل للسكن» (بالمعنى الذي أعطاه بول ريكور لوظيفة التخييل، سواء أكان أدبياً أو غير أدبي)، بمعنىٍ أنه قابل للعيش فيه على المستوى الرمزي. ونرى أن عملاً مماثلا

يتم إنجازه أيضاً في البلدان الاستعمارية سابقاً بشكل آخر، وربما أكثر خفية؛ لكن يجب أيضاً معالجة هذه المسألة (وليست موضوع هذه الدراسة).

وبما أن الأمر يتعلق بالأدب المنظور إليه هنا، فوجهة نظر ما بعد الاستعمار مرتبطة بالضرورة بالعلاقات بين المستعمِرين والمستعمَرين، إبان المرحلة الاستعمارية، وخصوصاً بعدها؛ لكن تبقى غير موضحة بشكل كاف (بل غير موضحة تماماً)، إذا لم يأخذ الكاتب بعين الاعتبار العلاقات بين مستعمَرين ومستعمِرين عبر مختلف المراحل التي ستلي ما بعد الاستعمار. هذه النقطة المزدوجة لا يمكن إدراكها دون الاهتمام بالسياق الدولي. وليست هذه سوى الشروط الأولى لتأمل في ما بعد الكولونيالية في الأدب المغاربي؛ وتختلف شروط تحققها تبعاً لمشاكل كل مرحلة، وبالنسبة لكل مجتمع بشكل مغاير.

فبالنسبة لحالة المغرب، وبشكل عام البلدان المغاربية (رغم بعض الاختلافات التاريخية والسوسيوسياسية بين بلدان هذه المنطقة من العالم)، ترتكز الأعمال الأدبية (والتفكير النظري الذي رافقها) تعاقبيا على ثلاث إشكاليات:

المسألة الاستعمارية، التي بدأت قبل الاستقلال بكثير وتمتد بعده بكثير؛

مسألة مشروع المجتمع الذي يأخذ بعين الاعتبار الوضعية الجديدة لما بعد الاستعمار؛

مسألة الفرد التي تمتد لتتضح فيما بعد سنوات 1975؛ ويتعلق الأمر بمسألة الكائن باعتباره ذاتاً مستقلة. وتأخذ شكلاً مختلفاً

حسب ما إذا تعلق الأمر بالكتاب (المطالبة بكائن مستقل وحر) أو بالكاتبات (المطالبة بهوية نسائية باعتبارها وجودا أنطولوجيا معترفاً بها من لدن الرجال، كما سنرى ذلك في الفصل المخصص للروائيات). لكن الوضعية ليست متساوية عند الرجال والنساء؛ ومن أوجه كثيرة يتقارب الرجال والنساء، خصوصاً في موضوع ضرورة الانفكاك من تقاليد غير محتملة وغالباً سالبة للشخصية. فمن المسائل الثلاث، فالثانية هي التي أثارت نقاشات كثيرة؛ أما الأولى فقد عرفت ذلك خصوصاً في المرحلة السابقة؛ أما الثالثة فستعرف تطورات ذات أهمية كبرى في المراحل اللاحقة.

فعبر هذه الإشكاليات الثلاث عالجنا وضعية الأدب الفرنكوفوني بعد الاستقلال، آخذين بعين الاعتبار وضعيته في بلد لغته الوطنية الرسمية هي العربية. وسنقتصر، في هذه الدراسة، على الإحاطة بالأفكار الأساسية للكتاب المغاربة حول المسائل الثلاث (انطلاقاً من تأملاتهم النظرية على الخصوص التي لم يتم الاهتمام بها بما فيه الكفاية في أعمال المفكرين الغربيين). وبعد ذلك سنقدم بعض الأمثلة من الروايات التي تمثل هذه المرحلة، ومن بعض المسائل التي سنقوم بمعالجتها.

2- المسألة الاستعمارية

منذ فجر الاستقلالات سيؤدي انبثاق أدب فرانكوفوني إلى إشاعة تأمل حول ما بعد الكولونيالية كما حددناها: وهي استمرار لفكر نقدي في مواجهة الاستعمار (قام به المغاربيون الذين يكتبون باللغة

العربية ومؤلفون فرنسيون بالمغرب العربي أو ببلدهم الأصلي على السواء)، وقطيعة مع كتابات أدبية وأبحاث أنصار الاستعمار.

فمن وجهة نظر المستعمَر، ورغم أن هذا الأدب الجديد المكتوب من لدن وطنيين كان يحتاط منه، فإنه كان مقبولاً مادام وسيلة جديدة للتنديد بالاستعمار. فقد أبرز للآخر هوية لا نعيشها سوى بيننا، وانطلاقاً من مطالبة من الداخل (فمبادئ القومية العربية ممزوجة في الغالب بمطلب ديني). لقد كان يجب الدفاع عن قضية بلغة تواصل المجتمع المهيمن، وبحجج قابلة لإقناع الجزء القابل للحوار في المجتمع الخصم: مثل أفكار فلسفة الأنوار، والثورة الفرنسية، والوجودية، والنظريات الجديدة السوسيوسياسية الذائعة الصيت مثل الماركسية... ففي تلك المرحلة، وحدها الأقلية الفرنكوفونية استطاعت أن تقترب مباشرة من وجهة النظر هذه المختلفة عن الأفكار الاستعمارية: أي أن تبين - على الأقل للساكنة القليلة التقدمية والإنسية في البلد الأصلي - صورة أخرى غير تلك التي عودها عليها الأدب الاستعماري.

لكن مسألة موقف المثقفين المغاربيين في مواجهة الاستعمار كانت أكثر تطوراً، خصوصاً في الجزائر، حتى قبل الاستقلال: والمغاربة كانوا في إنصات إلى أفكار المثقفين المغاربيين، خصوصاً الجزائريين، مثل كاتب ياسين، ومصطفى لشرف، وآخرين غيرهم منخرطين في حرب تحرير الجزائر[3]. وهذا ما يفسر أنه، بعيد الاستقلال المغربي، كانت مواقف المثقفين المغاربيين الفرنكوفونيين قريبة جداً (أولئك الذين سيكتبون في مجلة «*أنفاس*» (Souffles) ليسوا كلهم

مغاربة: فقد ساهم فيها تقدميون مغاربيون وأوربيون) ليس فقط من المسألة الاستعمارية، بل أيضاً من مشروع المجتمع.

3- مشروع المجتمع

3- 1 . موقف الكتاب أصحاب مجلة «أنفاس»

لقد أثار مستقبل البلدان المغاربية، بعيد الاستقلال، نقاشاً حاداً في وسط المثقفين المغاربيين. وترى مجموعة كبيرة منهم، الفرنكوفونيين على الخصوص، أن النظام القائم بموافقة المستعمِر سابقاً لا يتجه بما فيه الكفاية نحو تحرير سياسي واقتصادي واجتماعي كما كانوا يتصورونه. ففي المغرب مثلاً توكأت الملكية على النخبة الوطنية البرجوازية لعرقلة المقترحات التقدمية للمثقفين وللأحزاب السياسية اليسارية (اشتراكية وشيوعية) ذات الثقافة الفرنكوفونية غالباً. وبالنسبة لهؤلاء، فما سمته السلطة «الاستقلال في الارتباط المتبادل»، لم يكن سوى استعمار جديد مقنع يستبعد مصالح فئات عريضة ناضلت من أجل الاستقلال.

ولكي نحصر اهتمامنا على المثقفين الفرنكوفونيين، فموقفهم في البداية كان حرجاً: فقد أُخذ عليهم أنهم يعبرون عن أفكار تعتبر غريبة عن الإرث الثقافي الوطني؛ والأكثر من ذلك بلغة المستعمِر سابقاً؛ وكانت هذه حججاً لم يكن الشعب ـ وأغلبيته أمية ـ غير متأثر بها في البداية، مما أثار شكاً عند المثقفين الفرنكوفونيين، والكتاب على الخصوص، فبدؤوا التفكير في التخلي عن اللغة الفرنسية باعتبارها وسيلة تعبير.

ولكن بداية من 1965، وبعد القمع البوليسي العنيف للشباب، واغتيال المهدي بن بركة، الزعيم الاشتراكي الوطني والعالم ثالثي، اتسعت الهوة بين المثقفين التقدميين والسلطة القائمة، وأصبح مهماً ومستعجلاً معارضة الحكم ونظامه في اللغة التي نتقنها جيدا.

وعلى المستوى الإيديولوجي تم استلهام نظريات ماركسية ذائعة الصيت عند المثقفين، وخصوصاً في البلدان السائرة في طريق النمو، المعارضة تماماً للنظام السياسي القائم.

وعلى المستوى الثقافي والجمالي طور المؤلفون الذين يكتبون بالفرنسية حركة حول مجلة «*أنفاس*»، لعبت دوراً حاسماً في الإبداع كما في التفكير النظري، لتعبئة الشباب، المثقف حول مطالب مناهضة للرجعية. فصارت اللغة الفرنسية، شأنها شأن الأفكار التقدمية التي كانت تنقل غالباً عبرها، وسيلة نضال مقبولة: لقد كان يحكم على الأدب لا من حيث الوسيلة اللغوية المستعملة، بل من حيث إسهامه في الخيارات الإيديولوجية والجمالية التقدمية. لكن هذا الأدب لم يختف، بل سوف يتطور، ويصبح أحد المكونات الأساسية لتجديد الفكر في التاريخ الثقافي في المغرب العربي إلى اليوم. وتترجم الراديكالية الإيديولوجية أيضاً في التصورات الأدبية التي تتجه نحو «حرب عصابات لغوية» (محمد خير الدين). ويبحث مدير المجلة، عبد اللطيف اللعبي، وكتاب آخرون مثل محمد خير الدين ومصطفى النيسابوري، ونسبياً الطاهر بنجلون وعبد الكبير الخطيبي، عن هدم شفرات الكتابة الأدبية كما تمت ممارستها إبان مرحلة الاستعمار، متبعين في هذا كاتب ياسين،

الروائي المغاربي الرائد، لكن ذاهبين أبعد من ذلك في الإفراط والمغالاة و«عنف النص» (مارك غونتار).

غير أن هذا الجيل الأول من كتاب مرحلة ما بعد الكولونيالية كان خاضعاً لتناقضات عديدة ما بين الطموحات الثقافية والوقائع الفردية والاجتماعية التي يوجدون عليها؛ وهذا سبب تذبذب بين نماذج من الحياة غالباً متعارضة: الغرب / المغرب العربي، تقليد / حداثة، علمانية / إسلام، المثال الفردي / المثال الوطني، الالتزام السياسي الجماعي / المقتضيات الجمالية الفردية... كل هذا يفسر أزمتهم الداخلية وانحرافهم عن الوقائع الاجتماعية والسياسية. فالحكم القائم، المتضايق من خطابهم الراديكالي، والواعي بالفجوة بين مواقفهم والوضعية الثقافية للمجتمع، لن يتوانى عن قمعهم بعنف؛ فمنهم من تعرض للاعتقال والتعذيب والعنف، ومنهم من تراجع أو خابت آماله أو ساوم صراحة (إن لم يكن تواطأ).

ومع ذلك، كان لهذا التوتر آثار إيجابية على الكتابة الأدبية، وخصوصاً في الجنس المعتمد حديثاً، ونعني بذلك الرواية، لأن نصوص هذه المرحلة، في إفراطها وغموضها، تتميز بطاقة مدهشة في اتجاه مزدوج:

– الحاجة إلى هدم تقاليد أدبية، وطنية وفرنسية، اعتبرت غير قادرة على التعبير عن التمرد على تعسفات النظام؛

– الحاجة إلى بناء شفرات جمالية جديدة تعيد الاعتبار لمتخيل مبتور.

لهذا الهدف كان الكتاب يتبنون الأفكار والوسائل التجديدية والرافضة التي من شأنها أن تقيم القطيعة مع أعمال السابقين؛

وكانوا يستعيرونها أيضاً من الثقافة الغربية (الرمزية، السريالية، الوجودية، الفكر الدريدي، النقد البارتي...) كما من الإرث اللغوي والأدب الشعبي العربي ـ الأمازيغي (الحكايات الشعبية، الأساطير، النصوص الدينية...) التي يعيدون كشفها من أجل تجديدها، وتغيير مسارها، وتحريفها. ورغم أن هذه الأعمال تتبنى الإفراط والكاريكاتور والهذيان فإن بعضها يعتبر من بين أحسن منجزات الأدب الفرنكوفوني: وتلك حالة "أكادير" لمحمد خير الدين على سبيل المثال. وعلى طول هذه المرحلة صارت الرواية الوسيلة الأكثر تدميرا، لأنها الجنس الذي يمنح فيه التعبير حرية في الإيقاعات، وانفتاحا أكثر على الموضوعات والأساليب. وباستثناء محمد خير الدين وإدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللعبي، وهم الأكثر حدة، تبنى كتاب آخرون هذا الجنس الأدبي للتعبير عن مرارتهم ومعارضتهم، مثل الطاهر بنجلون صاحب الأعمال الروائية الأكثر خصوبة والأكثر انتشاراً، وعبد الكبير الخطيبي الذي يحمل تفكيراً تجديدياً باعتباره سوسيولوجيا، وناقداً بل وأيضاً روائياً.

إن رواياتهم كانت تعبر عن الحلم بمجتمع تحل فيه العدالة والحرية والكرامة محل القمع والممنوعات والخطاب الرجعي لنظام سوسيوسياسي مهترئ؛ وفي الوقت نفسه كانوا يبينون الخيبة والجراح والمرارة الناتجة عن فشلهم كنخبة، هي لسان حال منسيي التاريخ، وشهداء قضية خاسرة. ومع أخذ المسافة تبدو لنا كتابات هذه المرحلة نتيجة لتناقض حاد بين يوتوبيا القناعات الراديكالية (وسيوضح تاريخ الشيوعية فيما بعد أوهامها وإخفاقاتها) للشباب، وعنف الواقع. وأهمية مشروع المجتمع هذا لم تكن تكمن في

اقتراحات مثال ما يُحتدى بقدر ما هي في الحماسة والإبداعية والجرأة على فضح نظام سوسيوسياسي متحجر وقومية اختزالية، وفي نشر أفكار جديدة خلخلت الأدب، بل وأيضاً عقلية شباب طالما خضع لنموذج تقليدي لمجتمع أبيسي متحجّر. أكيد أن هذه النصوص كانت مربكة في كتابتها (وحدها أقلية من المثقفين الفرنكوفونيين في المغرب العربي وفي الغرب يمكنها أن تستوعبها)، إلا أن إسهامها في الحداثة المغاربية، أدبياً وثقافياً، لا يستهان به:

فهؤلاء الروائيون عملوا على تجديد الكتابة الأدبية الموروثة من الاستعمار التي هيمنت عليها الواقعية الاجتماعية والسيكولوجية (باستثناء كاتب ياسين)، فاتحين بذلك الأدب المغاربي على التجارب الكتابية والجمالية للعالم المعاصر؛

لقد فتحوا فجوة في المجتمع، وخصوصاً الشباب، بحس نقدي اكتسبوه بتأثير من الفكر والأدب العالميين؛

وقد أدمجوا أدباً مكتوباً بالفرنسية أصلاً يفترض قارئاً جديداً منفتحاً على الثقافات المحلية والغربية، سواء أكان من المغرب العربي أو من الخارج. بالإضافة إلى ذلك، وبالنسبة للمستعمر سابقاً، على الأقل ذلك الذي ظل يتساءل عن علاقته التاريخية بالمغرب العربي (أو كل غربي يهمه الأمر)، بدا هؤلاء الكتاب «وسائط متميزين لإيضاح المشاكل السياسية والاجتماعية لحداثة مغاربية لم يكن هذا القارئ يدركها إلا عبر رواسمها المشوهة»[4]. ولا ريب أنهم يؤسسون نمطاً جديداً من العلاقات مبنياً على تبادل مشترك، ومشاركة المعرفة، وتعرف مغاير عن الآخر.

يبقى أن الكاتب الفرنكوفوني، وهو مأخوذ بين توتر اللحظة واضطراباتها، حصر في الغالب (رغم محاولات إدريس الشرايبي) العالم الأدبي (الزمن، الفضاء، الشخصيات) في التناقضات الداخلية والفرنكومغاربية لوضعيته. فتجربته تذكّر بطبيعة الحال بتجربة مثقفي فضاءات أخرى، وعلى الخصوص في بلدان الجنوب؛ لكن عمله لا ينفتح على ما يجري خارج البلد المغاربي الذي ينتمي إليه. ولعل هذا تعلق آخر بقومية ضيقة، رغم أنها، كما رأينا ذلك، أعيد فيها النظر من خلال أفكار من الخارج.

ففي ما وراء الإيديولوجيا هذا والقيم المحلية، وأيضا في حيويته التعبيرية الأدبية، يكمن تقدم ما بعد الكولونيالي لهذه المرحلة التي سيضيق نفَسها بعد منع المجلة (1972) واعتقال أنشط أعضائها.

فباستخلاص الخطيبي لنتائج تخص هذه المرحلة التي شارك فيها في فترات معينة، سيقوم بتمديد هذا الانفتاح الما بعد كولونيالي، وإعادة النظر في آثار هذه الوطنية التقدمية. فباعتباره سوسيولوجي التكوين فإن فكره يلامس عدة مظاهر سوسيوسياسية وثقافية حول مستقبل المجتمعات المغاربية، لكن من منظور إعادة تحديد مكانتها في السياق العالمي. ولا يمكننا في هذه الدراسة سوى الاقتراب من الجهة التي تلامس المسألة الفرنكوفونية (اللغة والأدب). فوضعية اللغة العربية، باعتبارها لغة كتابة، ولو أنها عرفت تغيراً وتوتراً أقل حدة بالنسبة للمرحلة الاستعمارية، فإنها بكل تأكيد عرفت تحولات أيضاً. فالتغيرات التي حدثت في الأدب المغاربي المكتوب باللغة العربية تتطلب دراسة خاصة، على ضوء

اللغات الوطنية الأم (العربية الدارجة والأمازيغية)، وأيضاً الأجنبية المتصلة بها (الفرنسية والاسبانية خصوصاً).

وإلى اليوم، حسب علمنا، لم يكن هناك تفكير نظري في المغرب العربي حول وضعية الفرنكوفونية ما بعد الكولونيالية في هذه المنطقة. وبالنظر إلى فكر هذا الكاتب حول المسألة التي نعالجها، وكما حددناها، سنقارب أفكاره المتعلقة بالفرانكوفونية (اللغة والأدب)[5].

3-2. موقف عبد الكبير الخطيبي

3-2-1. موقف عبد الكبير الخطيبي في سياق «أنفاس»

سيقارب عبد الكبير الخطيبي بحذر وتيقظ في أعماله الأولى مسألة وضعية اللغات في المغرب، وبشكل عام في المغرب العربي. ففي أطروحته حول "الرواية المغاربية" اختصر مختلف مواقف الكتاب المغاربيين إزاء اللغات في المغرب العربي بعد الاستقلال. لقد تأثر بتكوينه السوسيولوجي الشديد التمركس في البداية، فكتب:

> ***«اللغة تنقل التصورات الثقافية، وأنساق التفكير المتعلقة، في نطاق واسع، بالتكوين المدرسي وبالنماذج البيداغوجية، وبشروط اجتماعية معينة»[6].***

ورداً على موقف محمد ديب الذي يرى في استعمال الفرنسية انفتاح الأدب الجزائري على العالمي حين قال: "بفضل الفرنسية

تجتنب عقبة الإقليمية"، قال: «عالمية؟حقا! لكنها عالمية منظور إليها عبر زاوية خاصة، زاوية الثقافة الفرنسية»[7]. ويضيف: «التعرف على العالمية الحالية، على مستوى السياسة الدولية، يعني قبول علاقة القوة المحابية لثقافات المجتمعات المصنعة ولغاتها، ويعني المجازفة بتنمية الثقافات الوطنية على المستوى الرسمي؛ ويبدو أنه للوصول بقدم راسخة إلى العالمية فالكاتب محكوم عليه بإقامة الحوار مع بلده الأصلي»[8].

وتأكد لنا على طول هذه المرحلة التجانس الفكري مع كتاب «أنفاس»؛ لكن منذ وضعية البداية هذه سنسجل الاحتياطات التي اتخذها عبد الكبير الخطيبي في التعبير: سنلاحظ العبارتين "في نطاق واسع"، "يبدو أنه". فعندما نبحث كيف أنه، فيما بعد، "أقام الحوار مع بلده"، لا يمكننا إلا أن نلاحظ تعزيز نسبية موقفه من اللغات بالمغرب، والابتعاد عن وجهة النظر الراديكالية المتمركسة، وفي الوقت نفسه عن القومية الشائعة.

3-2-2. موقف عبد الكبير الخطيبي بعد تجربة مجلة «أنفاس»

انطلق من وضعيته كمثقف، وقد حددها مرات عديدة، فابتدع عملاً إبداعياً أدبياً وأبحاثاً، من بداية السبعينيات إلى المرحلة الراهنة، يُعمّق فيها هذا الحوار في اتجاه انفتاح اللغات والثقافات الوطنية من جهة على بعضها، ومن جهة أخرى على اللغات الأخرى. ففي مختلف المجالات التي يعالجها (التاريخ، الفلسفة،

الاستطيقا، اللغة)، يركز على العلاقة بين التجربة المحلية والدولية، سواء تعلق الأمر بحياته الخاصة، أو بحياة مجتمعه.

وحول المسألة اللغوية، بشكل خاص، مثلما الشأن في المسائل الثقافية الأخرى، يعتمد عبد الكبير الخطيبي على مبادئ عقلانية وأخلاقية وجمالية تؤسس رؤيته. وعلى طول عمله يهيئ عبد الكبير الخطيبي هذه المبادئ شيئاً فشيئاً، راجعاً في كل كتاباته لإعادة التفكير فيها، ولتدقيقها أو لربطها بأخرى؛ وسنذكر منها تلك التي تبدو لنا متواترة بما فيه الكفاية، وقد وضعها منذ الكتابات الأولى (خصوصاً في أطروحة الدكتوراه حول "الرواية المغاربية" وفي كتاب «*جرح الاسم الشخصي*»، وتم تعميقها على طول سنوات الثمانينيات والتسعينيات)، حيث يبدو أنه بقي وفياً لها وظلت تضيء موقفه حول اللغة والأدب:

– فمن المبادئ العقلانية "المسافة" و"التمييز": فالصرامة الثقافية تقتضي مسافة ووضوحاً دائماً لتجنب طغيان الاعتباطية في الفكر.

– ومن المبادئ الأخلاقية "الاهتمام بالذات" (يعني الأخذ بعين الاعتبار تفرده عوض إغراق شخصيته في غفلية الجماعة)؛ لكن باضطلاعه بغيرية مبنية على "الضيافة"، أي «إنصات للآخر باعتباره آخراً، الإنصات إليه لاستقباله في تفرده»[9]. وبهذه المبادئ نبتعد عن «الهوية العمياء» من جهة، وعن «الغيرية المستبدة» من جهة أخرى.

– ومن المبادئ الجمالية العلاقة المبنية على معرفة الغير والكائنات والأشياء والأفكار التي تحرك الوجود: علاقة رغبة وحكمة، تختلف في درجتها وفي قيمتها حسب اتخاذها شكل

الشغف أو العشق أو الصداقة؛ علاقة أيضاً باللغات المتعددة التي تنسج لغة كل واحد في اللذة والألم.

– هذه الاقتضاءات (العقلانية والأخلاقية والجمالية) التي تغرف من التراث العربي الإسلامي والعالمي، هي أساس فكر يساهم به في فضائه الوطني الخاص؛ وانطلاقاً منه يسعى إلى إضاءة الظواهر السوسيوثقافية، ومن بينها مسألة اللغات والآداب.

فهذه المسألة تأخذ أهمية أساسية في عمل عبد الكبير الخطيبي؛ وهي وثيقة الصلة بمسألة الهوية وبالعلاقة بالغير؛ ولذلك عالجها في مختلف أعماله اللاحقة، في أبحاثه (خصوصاً في «المغرب العربي المتعدد»، أو في «المغرب العربي أفقاً للفكر»، وفي رواياته على حد سواء (خصوصاً في «*عشق اللسانين*» و«*صيف في ستوكهولم*»).

ومظهران اثنان يبدوان لنا مهمين لتقديمهما في إطار الموضوع الذي نعالجه هما:

– موقف عبد الكبير الخطيبي من المواقع المخصصة لمختلف اللغات المستعملة في المغرب؛

– وموقفه من اللغات الراهنة ذات النزعة العالمية التي تتعايش في المغرب.

3-2-2-1. موقفه من وضعية اللغات في المغرب

عكس الخطابات المتمركزة على الذات، والتي تريد اختزال اللغة في المغرب إلى لغة واحدة مهيمنة (العربية الكلاسيكية) أو نضالية

(تمازيغت)، فعبد الكبير الخطيبي يطالب بالتعدد اللغوي باعتباره ثراء.

وهذا الموقف، على بداهته (ولا يمكنه إلا أن يفتح المغرب على حوار محلي ودولي خصب)، يميز عبد الكبير الخطيبي. وليس ذلك عنده مجرد موقف مبدئي، بل أتبعه بآثار عملية: فمع أنه يكتب بالفرنسية، قبل كل شيء، في كل كتاباته النقدية أو الجمالية، فإنه يدمج البعد الثقافي المتعدد للكائن المغربي في حوار دائم مع الثقافات الأخرى. فالكتاب والباحثون المغاربة، سواء أكان تكوينهم بالعربية أو بالفرنسية، حتى حين يدعون إلى الانفتاح على اللغات الأخرى، غالباً ما لا يدركون أعمالهم الملموسة سوى في شكل أحادي الجانب للغة المهيمنة[10].

3-2-2-2. اللغة الفرنسية

اللغة الفرنسية لغة لها مدى عالمي أوسع من اللغة العربية. وبالإضافة إلى ذلك مازالت تتمتع الآن بحظوة أكيدة: فالكتاب الذين يكتبون بالعربية، حتى أولئك الأكثر انتقاداً للفرنكوفونية، هم فخورون برؤية أعمالهم مترجمة إلى الفرنسية، أو مكافأةً بجائزة من السفارة الفرنسية، ويفخرون أكثر إذا كافأتهم مؤسسة موجودة في فرنسا ذاتها.

وليس لمثقف مثل عبد الكبير الخطيبي أي عقدة حول مكانة اللغة الفرنسية في المغرب. فهو يدرك أنها كانت لغة المستعمِر، لكنه يميز طرقا عدة للنظر إلى هذه اللغة:

اللغة التي ساعدت على إخضاع الشعوب المسيطَر عليها ل"فرنسا الكلاسيكية، وهي وحدة *متوهَّمة* بين لغة الحاشية وسلطة ربانية وقومية لاهوتية حية (...)، نموذج مقياس هوية الفرنسيين: «نموذج فرنسا حول مركزية بلد ودولة ولغة ودين. وهذه المطابقة بين الذات ونفسها قد أرستها بشفرات القواعد الشكلية التي مازالت تحكمها بوصفها الهيكل الملكي للغة الفرنسية»[11].

هذه الفرنسية التي رسمتها مختلف السلط قضت في طريقها على اللهجات الوطنية المحلية المختلفة، رغم أنها قاومت، سواء بإدماجها أو بحصولها على قنوات أخرى، بواسطة الشفوية. لكن حتى هذه الفرنسية ليست سوى تخييل، ما دامت قد دمرت وأعيد بناؤها من لدن مختلف الاتجاهات الثقافية التاريخية: «أصبحت اللغة الكلاسيكية إنسية مع عصر الأنوار، ولحقتها أولى الاضطرابات مع الثورة الشعرية في القرن التاسع عشر»[12]، وذلك من خلال "التجارب النموذجية" لبودلير أو رامبو، شاعري حداثة اللغة الفرنسية، وإخراجها عن تربتها، لأنهما فتحاها على فضاءات الفرد والمجتمع الجديدة، بحركة منشقة، "متوحشة" (بالمعنى الذي عند عبد الكبير الخطيبي: المعنى الذي كان سائدا في نهاية القرن التاسع عشر: بمعنى هدم النظام القائم، وتشغيل طاقة (...) وتحقيق نظام جديد سيكون حامل إمكانات جديدة[13]. وهذه التدابير المنعشة الخاصة لفتح لغة على ما وراء الحدود التي رسمت لها، وتواصلت في القرن العشرين بمختلف الاتجاهات التي عبرتها، ساهمت في عالمية ثقافة فرنسا. لكن هذه التدابير لم يكن لها أثر كاف في اللغة الرسمية، إذ ظلت موسومة بكلاسيكيتها، لأن

هذه الفرنسية تكبت قوتها الشعرية، كما كبتت قبل ذلك بخمسة قرون تنوعها اللهجي، وفي الوقت نفسه ، لم تقم معيارا من شأنه تنشيط حركة أدبية دولية»[14].

– ماذا عن فرنسية أخرى، تلك المشتركة في البلدان الفرنكوفونية؟

إنها، حسب عبد الكبير الخطيبي، فرنسية يجب أن تكون مفضلة باسم عالمية حقيقية، تلك التي تناسب، بشكل أحسن، نزوع فرنسا إلى أن تكون في الوقت نفسه أوربية ومتوسطية وفرانكوفونية. هذه هي عناصر هويتها الثلاثة»[15]. هذا القدر يحتم عليها الانفتاح على التعدد اللغوي، إذا أرادت أن تضطلع بهوية في صيرورة، وأن تكون متناغمة مع التاريخ. لكن هناك سبباً آخر ذا طبيعة دولية يجب أن يأخذها إلى انفتاح آخر، هو تقبل التنوع اللغوي لشعوب البلدان المسماة "فرانكوفونية". وباستحضار عبد الكبير الخطيبي الموقف الجريء نسبياً لـ "تييري دوبوصي (في كتابه «*خطاب جديد حول عالمية اللغة الفرنسية*») يعتبر أنه لكي تستطيع اللغة الفرنسية أن تكون لها أبعاد عالمية حقيقية، لابد من «إعادة توجيه الفرنكوفونية» توجيها يتأسس على مبدأين اثنين: «احترام التنوع اللهجي، واحترام عالمية متعددة، لها أقطاب كثيرة»[16]؛ وهو ما يفترض:

– العدول عن علاقة أحادية الجانب وتراتبية بين دولة متمركزة، مهد الحضارة ـ فرنسا ـ والدول التابعة المحيطة المستقلة عن الأولى؛

– تطوير شراكة حقيقية مشيدة على احترام كل ثقافة، وخاضعة "لقوانين الضيافة في اللغة المشتركة نفسها" (أي الفرنسية). لكن ما هذه الفرنسية المشتركة؟

في رسالة موجهة سنة 1989 إلى ألان ديكو، الوزير المكلف بالفرنكوفونية آنذاك، اهتم الخطيبي بتدقيق الاختلاف بين اللغة الفرنسية (العابرة للأوطان) والانتساب إلى الدولة الفرنسية (الوطنية)، وفي الوقت نفسه ما يقصده من "الفرنكوفونية"، قال: «هناك خلط يحافظ المسؤولون الفرنسيون عليه حول مفهوم "الفرنكوفونية". ليس لأننا نتكلم اللغة الفرنسية ونكتب بها فنحن إلى جانب فرنسا سياسياً، فهما نظامان يجب الفصل بينهما. فاللغة الفرنسية عابرة للأوطان ككل لغة»[17]. ومثل هذا التصور للفرنسية يقتضي رؤية جديدة للهوية، تلك التي وصفها بـ "الهوية في صيرورة": «إذا قبلنا بفكرة هوية لم تعد ثابتة في الماضي أمكننا الوصول إلى مفهوم أكثر دقة، هو مفهوم الهوية في صيرورة، يعني أنها إرث من الآثار والكلمات والتقاليد المتحولة مع الزمن الذي كُتب لنا أن نعيشه، مع هؤلاء وأولئك. فالإنسان الذي لا يعيش سوى بفضل ماضيه المضيء هو مثل ميت محنط، ميت كأنه لم يعش أبداً»[18].

فاللغة الفرنسية في تصور عبد الكبير الخطيبي هي لغة تتحدد بالمرونة والقابلية لاستقبال اللهجات والثقافات الأخرى، لغة تنعشها طاقة متجددة. وعمل المزج هذا للغات التي يتغذى ويغتني بعضها من بعض من شأنه أن يواصل عمل التجديد الدينامي الذي أنجزته، على مستوى آخر، الاتجاهات السالفة الذكر. فبعض

الكتاب الفرانكوفونيين، المغاربيين وغير المغاربيين، مثل جويس بالنسبة للإنجليزية، قد نجحوا في إبداعاتهم الفنية في بعث الروح، والإيقاع، وصدى الأصوات واللهجات المحلية، في الكتابة باللغة الفرنسية. لكن هذه "الضيافة" التواقة إلى العالمية عن طريق اللغة مازالت في بداياتها، لأن المؤسسات الرسمية التي تسهر على اللغة بالكاد بدأت تحس هذا التجديد الكوني للغة الفرنسية. ودون السقوط في التشاؤم، بالنسبة لهذه اللحظة، فـ «الواقع محدد (...) بالتراتبية، وبقوة هؤلاء وأولئك، وبتعددهم اللامتماثل، وغير المتجانس: منفى اللغات وذبول اللهجات وتشتتها، وحُبسة هؤلاء وكآبتهم، والصمت المجمَّد لأولئك، كل هذه الآلام هي أيضاً جزء من الفرنكوفونية»[19].

ولئن كان بإمكان الفرنسية أن تحتل موقعاً متميزاً على المستوى الثقافي (مع التحفظات المذكورة)، فإنها لا تستطيع أن تنافس الإنجليزية، لأنها كما قال عبد الكبير الخطيبي، تعاني من «التأخر الحاصل (...) في مواجهة الانتشار العالمي للإنجليزية الأمريكية»، وهو ما يفسر الانفتاح المتسارع للبلدان المغاربية (كغيرها من البلدان) على هذه اللغة "المعولة" أكثر من غيرها.

3-2-2- 3. اللغة الفرنسية باعتبارها لغة الكتابة الأدبية

لا تضطلع الفرنسية بدورها العالمي الأكثر تقدماً إلا بوصفها لغة أدبية؛ ويحيل عبد الكبير الخطيبي على الكتاب الفرنسيين الذين

أعطوها بعداً عابراً للأوطان، وكانوا نموذجاً للحوار الإنساني بين الأمم.

وباستحضاره لتجربته الشخصية، باعتباره كاتباً في لغة الأم الأخرى، يفسر كيف حررته هذه اللغة، بتبنيها له، من تجذر شخصي ومحلي مختزل.

وبكتابته بالفرنسية، لغة ليست لغة الأم، يأخذ عبد الكبير الخطيبي مسافة صحية لذاته ولمجتمعه، مسافة تمكنه من اكتشاف نفسه بشكل آخر، في هوية جديدة: «ينظر إلى هويته وهوية شعبه بطريقة أنطولوجية أدبية. فبقدر ما يتقدم في هذا الاتجاه يكتشف هذا الكاتب حسنات التغريب والاضطرابات التي يحدثها»[20].

فاختيار اللغة الفرنسية لغة كتابة منبعه مجتمع يفضل الوضعية الجماعية والعلاقة التراتبية بين أفراده؛ ولذلك يجعل من شرعية الفرد كياناً مستقلاً. وهذا عند عبد الكبير الخطيبي ولادة جديدة حقيقية: "الكتابة في لغة أجنبية طريقة لتشييد شرعية فعل الكتابة. فهذا الكاتب يقول أولاً وقبل كل شيء: «هذه ولادتي، وهذا اسمي، وهذا "حِماي"، وهذا قلبي الذي لا ينبض إلا لأجلكم»[21]. الكتابة في لغة أجنبية هي من قبيل الحب؛ تحدث فيها نفس تجربة الغيرية، بما في ذلك من علاقات الاتصال والانفصال، الانسجام واللاانسجام، المرح واللامرح، الذي نعيشه مع المحبوب: فهي فعل مقلق يقود إلى الخروج من الذات نحو لقاء الآخر: فـ «في الوقت نفسه الذي تقوم فيه الفرنسية بإعادة بنينة اللغة الأم تدخل في لعبة الافتتان: الافتتان بالكلمات المنتظمة الواحدة مع الأخرى في لغة الحب التي تحافظ على قواعد الرقة واللطافة»[22]. فهذه

العلاقة المتفردة للغة الأم مع اللغة الفرنسية - التي سيسميها عبد الكبير الخطيبي بالازدواج اللغوي - وضحها في روايته «*عشق اللسانين*»، مختبر حقيقي في قالب تخييلي لتعدد التجارب اللعبية (ludique) واللغوية، والأحاسيس والمشاعر، ثم اختبارها في علاقة مع اللغة (مع المرأة) الأجنبية.

وزيادة على إغناء الهوية الشخصية، فالكاتب يحقق حرية لا يستطيع أن يجدها في لغته الأم، لأن اللغة الأجنبية تسمح له بـ "الانفلات" وبالتحرر من هيمنة الجذور التي تمسك بكل لغة أم؛ وفي الوقت نفسه يحقق امتيازه بالنسبة أيضاً للكاتب الفرنسي الذي هو من سلالة هذه اللغة. وهذا يسمح له بالوصول إلى المعنى العميق لعالمية اللغة: فـ "الازدواج اللغوي، سواء عاشه بطريقة فعالة أو مولدة للبس، فإنه يمنحه اكتشافاً آخر. فيدرك عندئذ أن هذه اللغة لا هي اللغة الأم، ولا اللغة الأب؛ وباعتبارها تجربة كتابة فهي لا شخصية. لا شخصية؟ نعم، بمعنى مزدوج: «فمن جهة ليست اللغة ملكاً لأحد، ومن جهة أخرى عندما تتملكها مجموعة أو بلد مهيمن فعندئذ ينزع عنها قناع الممتلكات الرمزية التي تُبادلها»[23].

وتجربة الحرية هذه لا تخلو من إكراه؛ وعبد الكبير الخطيبي تعرض في الرواية، كما في البحث، إلى صعوبة الكتابة في اللغة الأجنبية: عذاب فعل الكتابة الذي لا يتسم بشكل تلقائي، بل هو عذاب اجتماعي أيضاً، راجع إلى التفاوت الذي يعانيه بالنسبة لمجتمعه، كما بالنسبة لمجتمع أصحاب اللغة الأصليين. وهذا الاختلاف المزدوج هو الثمن الذي عليه أن يؤديه إن أراد أن يدخل في علاقة "الرغبة القاتلة" هذه مع لغة الكتابة التي تفتح له الطريق

إلى التجربة "العابرة للأوطان" لكل كاتب. فالدخول إلى الأدب هو، بمعنى من المعاني، التضحية بالمحلي من أجل العالمي، كيفما كانت اللغة المتبناة. وبالنسبة لعبد الكبير الخطيبي، فبواسطة هذه اللغة يحاول الدخول إلى العالمية.

وفي الختام يمكننا القول إن هذه المرحلة كانت غنية على مستوى الأفكار الجمالية والسوسيوثقافية، إذا ما احتكمنا إلى أبحاث ومقالات المجلات، مثل مجلة «أنفاس». وعلى مستوى التخييل، فالمرحلة أيضاً خصبة في مختلف الأجناس (الشعر، المسرح، القصص القصيرة، وعلى الأخص الرواية). وأهم الروائيين هم إدريس الشرايبي ومحمد خير الدين والطاهر بنجلون وعبد الكبير الخطيبي. فهؤلاء الروائيون سيسمحون للأدب المغربي أن يصبح معروفاً، وغالباً مستحسناً خارج المغرب. وسيلعب الطاهر بنجلون على الخصوص دوراً فعالاً في شهرة الرواية المغربية على المستوى الدولي. ولئن لم نتوقف بما فيه الكفاية عند هؤلاء الكتاب الأساسيين فذلك أولاً لأن أعمالهم معروفة بما فيه الكفاية بواسطة العديد من الإصدارات الوطنية والخارجية. ومن جهة أخرى، فالاسترجاع العام إطار أضيق من أن يبرز الأهمية الموضوعاتية والجمالية لإبداعهم. ومع ذلك نشير إلى الإصدارات التي قدمتهم (انظر الهامش 2 من مقدمتنا). فعبد الكبير الخطيبي أكثر إغراء في دراستنا لأنه قام بتأمل عميق حول اللغة والأدب والرواية. وفي التأمل الذي أتينا على عرضه باختصار نستوعب أثر أفكار هذا الكاتب، ليس فقط على جيله، ولكن أيضاً على الأجيال اللاحقة في البلدان المغاربية كما في الخارج: نجد في هذا التأمل وعيه الحاد فيما يخص أهمية التعدد

اللغوي في كل لغة، وعلى الخصوص في اللغة الأدبية. وأيضا نجده يبرز مسألة الهوية الفردية في فعل الكتابة، وتحقيق استقلالية الذات المفتوحة على التعدد الثقافي واللغوي؛ وهو موضوع لا يمكن إدراكه سوى في إطار تقبل الغيرية. وهذه الأفكار تطبع النصوص الروائية (وغير الروائية) إلى اليوم، وتقيم مبادئ الفرنكوفونية الحالية (وكان هو أحد روادها)، وتنبئ شيئاً فشيئاً بـ "العربوفونية" المتمخضة (الروائي محمد برادة مثلاً).

وبحضور عبد الكبير الخطيبي، على الخصوص بفكره النقدي طيلة هذه المرحلة، سيتميز في العقود اللاحقة بإبداع أدبي ناضج ومنسجم مع تفكيره. وبالإضافة إلى ذلك سيكون له أثر على جيل المثقفين والروائيين الذين سيكتبون فيما بعد.

الفصل الثالث

إشكالية الفرد وتجلياتها
في النصوص الروائية

روايات 1975-1990

1- إشكالية الفرد

تتجلى الكتابة المغربية المكتوبة بالعربية على الخصوص في أعمال الشعراء والقصاصين، وفي الدراسات. لكن منذ بداية سنوات السبعينيات بدأت هذه الكتابة تنفتح شيئاً فشيئاً على الرواية من خلال نصوص ذات قيمة، وإن كانت محدودة العدد. وقد استمر عبد الله العروي في تفكيره النقدي، هذه المرة بواسطة التخييل الروائي، حول أزمة الاختيارات السوسيوسياسية والثقافية في العهد ما بعد الاستعماري. ففي روايتيه «*الغربة*» و«*اليتيم*» تعيش شخصياته تجارب الخيبة والفشل. وفي أثناء ذلك سيتم تمثيل التناقضات بين نموذج الشرق والغرب اللذين يشغلان المثقفين والمجتمع عامة. فهذه المرحلة كانت موسومة أيضاً بالعمل الخصب (قصص وروايات) لمحمد زفزاف. وأشهر رواياته، «*المرأة والوردة*»، تؤكد هي أيضاً على هذه الإشكالية، مركزة على مآزق المجتمع المغربي وعوائقه. ويستمر في استكشافاته النقدية في أغوار المجتمع المغربي، حيث تلتقي شخصياته بغير المرغوب فيهم، وبالهامشيين، وبالضالين، خصوصاً في «*أرصفة وجدران*» و«*محاولة عيش*» و«*الثعلب الذي يظهر ويختفي*».

لكن الحدث الأدبي الأهم هو صدور رواية ذات منحى سير ذاتي لمحمد شكري، هي «*الخبز الحافي*». فانطلاقاً من تجربته الشخصية يصور، بصدق وجرأة، البؤس المادي والأخلاقي في الأوساط الشعبية للمنطقة الشمالية بالمغرب. ويتطرق للمواضيع المحظورة، مثل المثلية الجنسية، واللواط، والدعارة. وستمنع هذه الرواية إلى بداية القرن الحادي والعشرين؛ لكن ترجمتها إلى الإنجليزية والفرنسية مكنتها من الانتشار في العالم وبشكل سري في الأوساط الثقافية المغربية. وهناك أعمال أخرى مهمة: أعمال محمد عز الدين التازي، وخصوصاً في «*أبراج المدينة*» و«*رحيل البحر*»، أو أعمال أحمد المديني في «*زمن بين الولادة والحلم*».

وعلى المستوى الجمالي، فأغلبية هذه النصوص محدودة؛ وبناء المحكي، بشكل عام، تقليدي؛ واللغة المهيمنة ذات أسلوب كلاسيكي. ومع ذلك تظهر بعض التفردات: النضج الفكري عند عبد الله العروي، أو السخرية عند محمد زفزاف، أو الخطاب التلقائي واللاذع عند محمد شكري، أو الاستفهام الرمزي الأسطوري عند محمد عز الدين التازي، أو النفس الباروكي عند أحمد المديني. وتصادف ولادة الرواية المغربية المكتوبة بالعربية تطوراً بارزاً في الكتابة الروائية المغربية المكتوبة بالفرنسية.

فبداية من سنوات الثمانينيات، وخصوصاً التسعينيات، نحى الأدب الفرانكوفوني نحو تعدد المنظورات في مضامينه وفي أشكاله الكتابية: فالأعمال تكاثرت أكثر من الماضي، والكتاب تخلوا شيئاً فشيئاً عن الدور الذي كان لأسلافهم، باعتبارهم حاملي رسالة، أو لسان حال المجتمع. وفي المقام الأول اهتموا بوجودهم الشخصي

بحثاً وحكياً، في عالم متصاعد العنف، يودون التعبير عنه، كأنهم بتشييدهم لحكايتهم الشخصية يتجاوزون تعقيد التاريخ.

وأغلب هذه الكتابات "الروائية" هي في الواقع أجزاء سير ذاتية تخييلية بدرجات متفاوتة، أو محكيات حياة تخييلية، تحس فيها الشخصيات الرئيسية باختلافها ـ اختلافاً متفاوتاً حسب الأعمال ـ عن الآخرين، بالنظر إلى وضعيتهم كمثقفين، وكفرنسيين ذوي أصول مغاربية غير مدمجين بعد بشكل تام، وكنساء، وكمنفيين: فكل واحد منهم يحاول أن يجد طريقاً بين تعدد لغاته وثقافاته وفضاءاته ووضعياته، همه ليس أن يكون نموذجاً أو لسان حال أمته، بل على الخصوص أن يتم الإنصات إليه وفهمه وإدماجه.

ويتجنب هذا الجيل ما أمكن غموض الأسلوب ليتواصل، ولكي يتم فهمه؛ وفي الوقت نفسه، فبسرده حكاية يبدو أنه يقدم انسجاماً ما لحياة شخصية في مجتمع في حاجة إلى معالم واضحة؛ ومن هنا تأتي أهمية القول، باعتباره بناء لمعنى وجود ما.

فالأعمال الأكثر تأثيراً (ولو أن عددها جد محدود) هي أعمال الكتاب الفرنسيين ذوي الأصول المغاربية، أو الأعمال المكتوبة عن اللاجئين أو عن المهاجرين السريين الذين يبتعدون عن ضروب العنف السياسي أو الاقتصادي في البلدان المغاربية. وتتميز من بين هذه الأعمال التي تروي تجربة الإهانة والألم أعمال الكاتبات: فقد تصورنها في التلقائية والعجالة، مثل كل هذا الأدب؛ فلذلك تكشف لنا عن قارة سيكولوجية فريدة، وعن متخيل جديد، سواء في اختيار الذات أو في اختبار الآخر. وتحس أكثر النساء الكاتبات، وهن موزعات، مثل الرجال، بين لغات وثقافات متعددة، بالتناقضات

الشديدة بين التقليد والحداثة، المجتمع الأصلي والمجتمع الأجنبي، الرجال والنساء، الفتيان والبالغين... وبسبب موقفهن ووضعيتهن: فهن في مركز الصراعات التي بدأن بالكاد يعبرن عنها.

ورغم فتوة هذا الأدب الفرنكوفوني الجديد، فلعله هو الذي يقرب أكثر المغاربيين من الحداثة كما تتمثل اليوم. فهو واع بفردانيته، لكنها غير موحدة، و"متعددة التمركز"، ومختلفة عن الجماعة، التي هي سليلتها، سواء كانت من هنا أو من هناك، وهي علامة على انبثاق الذات (كما يقدمها الأدب الغربي) في لغزيتها. وهذه الذات لم تفقد كل أثر مع أصولها التي تزيد ترسب شخصيتها، ولم تعد بعد سوى منابع من بين أخرى هي التي تكوّن تعددها (لغات، قيم، مواقع، وجهات نظر متعددة حول العالم). وتذكرنا هذه الذات من عدة مناح بهذه الوجوه الجديدة التي تنتجها العولمة: كائنات هجينة في التكون، متحركة في الفضاءات، باحثة عن منابع أصولها ما وراء الحواجز والإكراهات والمحظورات السياسية والإيديولوجية والدينية التي عاشتها. وسيتأكد هذا الاتجاه بعد سنة 1990.

ومن هذه الناحية يقترب هذا الأدب من الآداب المكتوبة في مجالات جغرافية أخرى وفي لغات أخرى، تروي هذا النمط من تجارب الذاتية، مثل أعمال الكتاب ذوي الأصول الهندية والإيرانية والتركية والأنتيلية.

ومن فضائل الفرنكوفونية الأدبية الراهنة انفتاح متخيلات متباعدة في الفضاء، لكنها تعرف نفس المصير. والأدب المغاربي العربي الراهن لا يسمح بهذا التقارب بعدُ بما يكفي؛ في حين أن

شعوب معظم هذه المناطق من العالم بينها وشائج جد كثيرة على المستوى الثقافي والتاريخي والديني، من خلال الحضارة العربية الإسلامية وغيرها. ومن المكتسبات الأكثر إيجابية لهذه الفرنكوفونية ما بعد الكولونيالية إسهامها في خلق حوار بين المتخيلَين في مواقع متباعدة: فهي تساهم بذلك في التقارب العالمي للكائنات؛ وربما هذا علامة على عولمة جديدة أكثر إنسانية. وكمثال نموذجي لهذا النوع من الكتاب سنتناول بالدراسة ادموند عمران المالح وعبد الحق سرحان اللذان برزا في هذه المرحلة.

2- إدمون عمران المليح وعبد الحق سرحان: الاتجاهات الجديدة

إدمون عمران المليح وعبد الحق سرحان روائيان جديدان متميزان في هذه المرحلة، يمكن اعتبارهما حلقة وصل بين الكتاب "الملتزمين" في المرحلة السابقة، وأولئك الذين رسخوا بعمق كتاباتهم في البحث عن مصير فردي.

وقد عرف الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية منذ 1980 حيوية جديدة. وليس فقط الكتاب المهمون لسنوات 1960 و1970، أمثال إدريس الشرايبي، محمد خير الدين، الطاهر بنجلون، عبد اللطيف اللعبي، عبد الكبير الخطيبي، هم الذين واصلوا إغناء الإنتاج الأدبي؛ بل لحق بهم كتاب جدد. فبعضهم بتطويرهم لتجديدات الأولين جاؤوا برؤية جديدة للأدب الروائي. واثنان منهم يستحقان تقديمهما، في تجربتيهما القريبتين والمتباعدتين في الآن نفسه، هما إدمون عمران المليح وعبد الحق سرحان.

وللوهلة الأولى تفرق بينهما الكثير من السمات: الأصل العرقي والثقافي، التاريخ الشخصي، ظروف الكتابة، الإشكالية المركزية في العمل. ومع ذلك لن نتوانى عن مقابلتهما حول الأهم: اختيار الأدب باعتباره فعلاً مؤسساً يحقق الإنسان ويسمح بالتغلب على المعيش الصادم. فبالكتابة يريدان أن يعطيا قوة حيوية لوجود شديد الألم: فالعمل الأدبي ينتزع شهادتيهما من الصمت، في كلام يحرر المتخيل، ويعزّم المحرمات. ولكنه في الوقت نفسه تحرير لهذا الكلام نفسه الذي يصير ممسرحاً، مهيجاً باعتباره إبداعاً لمصير صحي، وجبرا من الأصول لهوية شخصية مبتورة. فالأدب يبدو للكاتبين معاً كنبع للحياة وأمل ضد القوى المهدمة للكائن، مع تميز كل واحد منهما بموضوعته المهيمنة وبتعبيره الجمالي.

2- 1- موضوعات جديدة

2-1-1- إدمون عمران المليح

بعد أن كان إدمون عمران المليح على الخصوص متابعاً نقدياً للأدب وللفن المغربي كتب ونشر أربع روايات منذ 1980: ***«المجرى الثابت»***، ***«أيلان أو ليل الحكي»***، ***«ألف عام بيوم واحد»***، ***«عودة أبي الحكي»***.

كل هذه الأعمال تهيمن عليها مسألة مركزية: اختفاء الطائفة اليهودية المغربية التي ينتمي إليها، ونتائج هذه المأساة على المصير اليهودي العربي. من هذا الانتماء اليهودي والعربي يعيش بعمق تمزق الأمتين فيه: المنفى اليهودي والعنف ضد العرب، وخصوصاً

ضد الفلسطينيين. وعبر هذه المحكيات يريد أن يشهد على قدر مشترك عربي يهودي في التاريخ والثقافة المغربيين. وهندسة نصوصه تبين أن الاعتداءات على الأمتين والصراعات التي واجهتهما كانت مختلَقة من الخارج. فعبر مشكال حيوات تتصادى نجد بحثاً عن حكاية أصيلة يتم استكشافها. وفي نظر عمران المليح، وحده الأدب يستطيع استرداد إحدى حقائق التاريخ، وجعل الوجود ممكناً. وبعيدا عن ضجيج الأحداث التاريخية المفروضة وصخبها، وانطلاقاً من ذاكرة حية، هناك بحث يشتغل في العمق؛ وقد يبدو طوباوياً، لكنه في الواقع ذو مدى واسع: ففي تجربة الكتابة، وفي المواجهة مع المتخيل، يكتسب السؤال معناه حول قدر إنسان يريد أن يكون الوعي المكبوت للأمة اليهودية بالمغرب. ومن هنا أهمية التفكير حول الكلمات التي تترجم هذا البحث.

و«*المجرى الثابت*» هي أول رواية لإدمون عمران المليح. وهي في الواقع العمل الذي يقترب أكثر من الحكي السيرذاتي: فالسارد في بداية العمل يوجد في المقبرة اليهودية بأصيلا حيث دفن للتو ناحون، آخر يهودي بالمدينة؛ ومعه اختفت الأمة اليهودية بها. وهذه الصدمة تطلق التأمل والتذكر: فالسارد يمحص التاريخ المشوش لأمة أجبرت على التخلي عن أرضها لتتغرب. ويتساءل عن السبب العميق لهذا الرحيل، حيث لا شيء يفسره حين ينظر في الماضي. فالعائلات كانت تعيش داخل ثقافتها في تناغم تام مع العائلات العربية الأمازيغية بالمغرب. لقد قاومت كلها السيطرة الاستعمارية. وهناك شخصيتان ذات امتياز: يوشع الذي يشهد على انسجام الأمتين معاً، وعيسى المناضل الشيوعي الذي خاض تجربة الكفاح

ضد الاستعمار، ولكنه يدرك في الوقت نفسه مآزق الإيديولوجية الشيوعية. فمن خلاله يندد السارد في سخرية بالرؤية المانوية الآلية للحزب الدوغمائي، وأيضاً استهانته بطموحات الشعب. فلغته المتخشبة لا يمكن أن تكون لها أية فعالية ضد الخطاب الاستعماري "الإرهابي".

ويمثل يوشع الإنسان اليهودي الذي يعيش في انسجام مع المكونات الأخرى العربية الأمازيغية للمجتمع. وعيسى هو المناضل الشيوعي الذي يعمل على تحرير الشعب المقهور أياً كان أصله؛ لكنه يدرك أنه يخدم حزباً زعماؤه منشغلون بالأساس بسلطتهم وبتطلعاتهم أكثر من انشغالهم بالتحرير الحقيقي للإنسان المغربي.

فعبر شخصيات مركزية، مثل يوشع وعيسى، تفضح «*المجرى الثابت*» الإيديولوجيات، خصوصاً الشيوعية والصهيونية. وكلاهما يستغل المشاعر العميقة في الإنسان ـ الرغبة في التحرر وفي الهوية ـ لكن باستعمالها لحسابهما الخاص. فالمأساة الأكثر تأثيراً هي قطيعة الانسجام السوسيوثقافي العربي الأمازيغي اليهودي، الذي أثارته خطابات السلطات السياسية وسلوكاتها. فالعمل الأدبي يتوخى هنا الإمكانية الوحيدة لرد الاعتبار للمتخيل الاجتماعي والفردي لأمة تعيش التداخل الثقافي جوهرياً. والحياة الحقيقية تقرأ في المشاهد الحية، المفرحة أو المؤلمة، التي تكشف بانفعال قدراً مشتركاً عربياً أمازيغياً يهودياً في تاريخ المغرب.

و«*أيلان أو ليل الحكي*» هي أيضاً نقد للنسق السوسيوسياسي المغربي، لكن هذه المرة بعد الاستقلال؛ وفي شكل مشاهد عن الفقر الاجتماعي يقوم الحكي بإبراز القمع العسكري ضد المتظاهرين في

مغرب 1965؛ ومن خلال استرجاعات متتالية يربطه السارد بمآسي أخرى: مآسي المرحلة الاستعمارية، والمآسي الأكثر راهنية الدامية لمواجهات 1981 بالدار البيضاء، على حد سواء.

فالسارد يعرض مختلف الفاعلين في هذه الأحداث، والذين يمتلكون بعد الاستقلال مختلف السلط (المال، القوة العسكرية، المعرفة)، شأنهم شأن المسؤولين الاستعماريين بالأمس القريب، قد تم فضحهم بسخرية لاذعة، لقساوتهم ووقاحتهم وانتهازيتهم. ويركز الحكي خصوصاً على أذى الوصوليين، المكونين في الغرب، والذين يواصلون استغلال الفلاحين والعمال والشباب. فبعض الشخصيات، مثل جواد، الأستاذ المساعد بالكلية، اختاروا العمل بنزاهة، لكنهم مثل سعيد، وهو شخصية أخرى، أدوا الثمن بسبب أفكارهم، ويجدون أنفسهم في السجن. والعمل يضع بالموازاة أنواعاً أخرى من القمع والسيطرة في العالم؛ لكن السارد رغم ذلك لا يعتبر نفسه «صاحب رسالة»: يريد أن يكون شاهداً بسيطاً على هذه الفوضى التي تنتهك القيم، وبإنصاته للأصوات المخنوقة يتمنى، باعتباره شاعراً، أن يعيد «للسكوت كلامه».

وتنضم بذلك «*أيلان أو ليل الحكي*» إلى «*المجرى الثابت*»: فوحده الأدب يبدو قادراً على استدعاء الحياة الحقيقية، مثل وجه أيلان، إبداع فاتن وسط عتمة التاريخ، والذي يرمز إلى فعل كتابة الحكي نفسه Hagada، الدائم الولادة. كثيرة هي الأحداث المؤلمة التي تدفع السارد للمنفى والخيبة، لكنه يبقى، بفضل الكتابة، «مسافراً جوياً» شاهداً على العبثية والعنف.

ويتناول إدمون عمران المليح مرة أخرى مسألة الطائفة اليهودية بالمغرب في «*ألف عام بيوم واحد*»، لكنه يربطها حينئذ بمأساة الشعب الفلسطيني. فثمة تناقض مزدوج ينكشف:

1- كيف استطاعت أمة متجذرة بعمق بالمغرب منذ أكثر من ألف عام أن تتخلى في يوم واحد عن بلدها وتتغرب تحت تأثير الإيديولوجية الصهيونية؟

2- كيف استطاعت هذه الأمة التي عرفت أقبح إبادة جماعية في التاريخ الإنساني تحت النازية أن تصبح جلاد شعب، تقتلعه من جذوره، هو الشعب الفلسطيني؟

ويعي نسيم، الشخصية المركزية في الرواية، هذه المأساة المزدوجة في إحدى صباحات بداية سنوات الستينيات: يرى في جريدة صورة طفل فلسطيني، أبترته قنبلة إسرائيلية. هذه الصورة المكدرة تدفعه إلى إعادة رؤية حياة الأمة اليهودية بالمغرب انطلاقاً من حياته الشخصية: كل هذه الذكريات تبرز الروابط الحميمية بين اليهود والأمة العربية الأمازيغية بالصويرة وآسفي ومراكش وأمزميز. والرسائل العائلية تثبت ذلك، خصوصاً رسائل جده المحتفظ بها بعناية كبيرة في "صندوق العرعار".

فالسارد لا يمكنه إذن أن يبرر الرحيل المفاجئ لليهود المغاربة إلى إسرائيل. ويتضاعف الحكي بتحول متخيل نسيم بحثاً عن الطفل المغتال في بيروت المشوهة، لحظة مذبحة صابرا وشتيلا. فرؤى التخييل تمتزج برؤى الذاكرة، ونسيم يندمج مع ضحايا الحرب: تصف المشاهد الأخيرة السارد، وهو بين اليقظة والكابوس، شاهداً وضحية في مذبحتين بتل أبيب وأورشليم. وتم

تقديم الشرطة والقضاة والمتدينين المتعصبين باعتبارهم ممثلي هذه المأساة تحت النظرة البريئة لـ سارة، الطفلة ذات السنوات العشر، المغربية اليهودية الأصل، المستنبتة في ديكور الرعب هذا الذي يذكر بتراجيديات الشعب اليهودي في الماضي.

وبعد هذا النزول إلى الجحيم يجد نسيم، يوليس الجديد، نفسه على مائدة في مقهى، له فيها ميعاد مع كاتب حوليات (Chroniqueur)؛ لكن لم يجد سوى بعض الملاحظات المبعثرة: فالأحداث تمحي وراء واقع النص؛ وهو التعويض الوحيد الذي يسمح لنسيم بالاستمرار في العيش. وهنا أيضاً، الكتابة هي الخلاص الوحيد.

وتنتهي «*ألف عام بيوم واحد*» هكذا حول تأمل في الأدب، الموضوعة الدائمة لكل أعمال إدمون عمران المليح، التي ستتطور أكثر في «*عودة أبي الحكي*».

«*عودة أبي الحكي*» هذه هي البحث المبدئي عن «سارق الحكايات» عبر الأحداث، الشخصيات، الزمن، الفضاء: فالهدف هو استرجاع معنى وجوهر المجتمع المغربي اليهودي العربي الأمازيغي الذي ساهمت الحضارة الإسلامية في ازدهاره. والتاريخ الراهن يوضح فشله في مواجهة الحضارة الغربية؛ لكن هذا لا يمكن أن ينسي سمو قيمه وإمكانياته للتوافق مع العالم المعاصر. وهذه القراءة تتحقق في الحكي الملحمي ـ الغنائي لحياة شخصيات مؤثرة، مثل أمين الأندلسي، سفيان أبي الحكي، أحمد الجزولي. وكاتب هذه الاستحضارات، أي السارد نفسه، يظهر بوصفه طاعناً في السن، لكنّ مرحَ حكي حياة هذه الوجوه المدهشة يجعله يعيش في

نوع من اللازمن، وفي فضاءات وفي مراحل متعددة. وعلى طول هذا السفر في مختلف أماكن الحضارة الإسلامية (فاس، مراكش، القاهرة، الأندلس، الهند) تتم الإشادة بالتقاليد الإسلامية في المعرفة والثقافة ورفض الاستبداد، وهي تقاليد مضادة للعنف في بعض الإيديولوجيات الراهنة. والشاهد هنا أيضاً هو العنف في إسرائيل في حق الزوج العربي اليهودي المكون من سارة وإسماعيل: فهما يتحابان، لكن تم تفريقهما بعنف لأنهما من أصلين عرقيين مختلفين.

وترافق الاستحضار لذة التأمل حول فضائل الكتابة ومباهجها. فسعادة استكشاف هذه الحيوات تطعمها صورة نزهة التي يغذي السرد حضورها الفردوسي والإيروسي. فهي منبع كل الترحالات الواقعية أو الحلمية، ومنبع الكتابة أيضاً، خصوصاً حين يتبأر الحكي حول سفيان أبي الحكي، وهو، مثل مرافقه العجوز عيسى، صورة ممكنة للكاتب.

2-1-2- عبد الحق سرحان

تفضح الروايتان المنشورتان في هذه المرحلة لصاحبهما عبد الحق سرحان، وهما «*مسعودة*» و«*أطفال الأزقة الضيقة*»، القدر الذي ينتظر النساء والأطفال من لدن الرجال أصحاب السلطة الأبيسية الموروثة منذ زمن سحيق. وهذا الاستبداد أشد في المدن الصغيرة، مثل مدينة أزرو، المكان المفضل في هذين العملين. ففي «مسعودة» تتموقع الأحداث قبيل الاستقلال وفي بدايته؛ وأزرو، مدينة الأطلس

المتوسط، وصفت على أنهـا مدينـة "مقبرة" أو "مدينـة الأمـوات"، حيث البؤس على المستوى المادي والأخلاقي.

والسارد يدين الرجال الذين يستغلون وضعهم الاجتماعي والديني لاضطهاد النسـاء والأطفال. ويُعتبر إدريس، أبو السارد، المثال النموذجي: فهو منافق، عنيف، أناني، لا يفكر سوى في إشباع شهواته، وفي التخلي عن زوجته وأطفاله. وزوجته المُعامَلة بوحشية ومذلة ليس لها ملاذ آخر سوى التعلق بالأوهام؛ وتتمنى أيضاً أن يكون مصيرها أحسن حين يكبر الأطفال.

والسارد غاضب لاستسلام أمه، لكنه متأثر بعذابها وصمودها السلبي. ولئن كانت المرأة، في علاقات رجال ـ نساء، مسحوقة، فالرجال هم أنفسهم واقعون تحت رحمة أولئك الذين يمتلكون السلطة. فالعدالة والشرطة والإدارة هي دائماً بجانب الأقوى. وهذه الرؤية المعتمة للمجتمع المغربي يتم توضيحها من خلال وضعية الأطفال على الخصوص. فبالتخلي عنهم من لدن العائلات والمدرسة يجدون ملاذهم في الشارع، هذا الفضاء المتناقض؛ ففيه يتعلمون الحياة؛ وفيه يستطيعون مصادفة حنان نسبي في علاقات الصداقة، ونوعا من الحقيقة في الأحاديث الحرة للشعراء والمجانين، واستقبالاً بقرب العاهرات. لكن أيضاً ليس لهم سوى أنفسهم: فهم ضحايا الأقوياء، مهددون بعذابات الاغتصاب والاعتداء والمخدرات. وتناقض الشارع هذا ترمز إليه شخصية مسعودة، الكائن الخنثوي الأسطوري، الذي يعيش خارج الطابوهات والممنوعات التي يفرضها مجتمع الرجال بشكل نفاقي على المستضعفين. ولأنها حرة، مع أنها في الوقت نفسه مضطهدة، فهي تحرر خيال الجميع، رجالا

ونساء، فتياناً وبالغين، تجذب وتخيف الأطفال لأنها تطهرهم من مخاوفهم واستيهاماتهم. وعندما ماتت فكأن "عجلة الزمن" قد توقفت.

والسارد يصف مأساته كطفل، بعد موت مسعودة: ستمكنه الأحلام والكوابيس، مع ذلك، من التعبير عن غضبه من أب معذِّب ومجتمع خاضع. فالحكي ذهاباً وإياباً مستمر بين مشاهد البؤس (المادي والأخلاقي والجنسي) وبين رؤى متخيلة. لكن الواقع يعلو. وتنتهي الرواية بمشهد الخضوع للأب.

وأطفال الشارع سبق أن كانوا الممثلين الرئيسيين للرواية الأولى، ويشكلون الآن عنوان الرواية الثانية، «*أطفال الأزقة الضيقة*». فهذه الأخيرة أخذت موضوعة مماثلة، وتتموقع الأحداث في راهنية ساخنة. فبعد الاستقلال تفاقمت المصائب؛ فالبطالة، والقمع البوليسي، ورشوة الإدارات إنما زادت في التفاوتات. وبصيص الأمل الوحيد في هذه الرؤية السلبية من البداية إلى النهاية هو الصداقة بين السارد ورحو. لكن الاثنين معاً سيتغربان: الأول سيغادر أزرو مع أمه المطلقة؛ والثاني ذهب للعمل في فرنسا لمساعدة أم في ضيق وشدة انتحرت ابنتها بعدما اغتصبها تاجر فاسد. وسيعود السارد إلى أزرو ليكتشف أن المدينة لم تتغير. فرسم لوحة قاسية عن بؤس الأهالي الاجتماعي انطلاقا من السلوكات والأقوال التي سمعها في مختلف الأماكن العامة (القطار، المحطة، المقهى، الأزقة). وسيدرك أن هذه المدينة ليست سوى انعكاس لمجتمع فقد قيمه وكرامته.

لم يبق بعدئذ سوى قول الأشياء من أجل الشهادة، وفي الوقت نفسه الاهتداء إلى حياة مهدّدة. وفي هذا يجد الأدب، بالنسبة لعبد الحق سرحان، كامل معناه.

2- 2- الاختيارات الجمالية

2-2-1- إدمون عمران المليح

للتخفيف من صدمة الأحداث التي تناولناها استرجع المليح الوقائع المعيشة لحكاية مكبوتة: مشاهد الأعياد الحية، زيجات، ولادات، حدادات. لكن هذه اللوحات تأخذ معنى وقيمة لا من تمثيلها فقط، بل انطلاقاً من القوة اللفظية للنص. فالرواية تجعل بالإمكان بعث كائن يحتفي به الحكي. هذا التهييء يتحقق بفضل اختيار الجنس الأدبي والخاصية الأسلوبية في الكتابة.

- اختيار الجنس الأدبي:

تصف الرواية، باعتبارها جنساً أدبياً أكثر حرية، وصفاً فعالاً إشكالية العمل الأدبي: وهي استرجاع حياة، فردية وجماعية، في مختلف أبعادها: التاريخية، الثقافية، الفلسفية. فهي حكي تركيبي يجمع مختلف التعابير السيرذاتية والشعرية والتأملية، التي تخدم التخييل.

كثيرة هي الأحداث، خصوصاً في «*المجرى الثابت*»، التي تستحضر حياة المؤلف نفسه: العائلة، الصداقات، الحب، الالتزام الاجتماعي والسياسي... والطرائق التخييلية تخدم هنا السيرة

الذاتية: تحليل أسماء الشخصيات والضمائر العائدة على السارد يبين الرابط بين شخصيات التخييل والمؤلف. واختيار مختلف المواضيع في تنامي الحكي يستجيب لحاجة التعبير عن مختلف مظاهر الحياة الشخصية. فالعلاقة الوثيقة بين المؤلف والسارد والشخصية، وهي أساس الحكي السيرذاتي، يدعمها هنا تقاطع هويات الشخصيات (خصوصاً يوشع وعيسى)، وهو ما يسمح بتناول حياة ما في كل تدرجاتها.

وبطريقة غير مباشرة، فالقارئ المغربي هو نفسه مستدعى من خلال مشاهد راسخة في أحداث لا يمكنه أن يكون غير متأثر بها: مجيء الاستقلال، مظاهرات 1965 و1981، المأساة الفلسطينية.

وإضفاء التخييل على هذا الواقع يمنح رؤية أكثر دقة للأحداث: فموشور الذاتية الذي اصطنعه النص يترجِم بشكل أحسن العلاقات التي توجه الكائنات البشرية.

والحكاية تجد أبعاداً جديدة في التعبير الفلسفي: فالتفكير والتأمل متواتران في الحكي، ولهما علاقة بنقد الإيديولوجيات، خصوصاً في «*المجرى الثابت*» أو «*ألف عام بيوم واحد*»؛ وبصيرورة الحضارات، في «*عودة أبي الحكي*»؛ وبالذاكرة باعتبارها ضرورة للحياة، في كل الأعمال الأدبية. لكن التفكير في الأدب هو الأكثر تطوراً: ففي هذا يقترب إدمون عمران المليح من الكتاب ـ الذين يستحضرهم بكثرة في نصه ـ مثل جورج لويس بورخيص، إدمون جابس، والتر بنيامين، موريس بلانشو، مارسيل بروست، الياس كانيتي. فمن وجهة النظر هذه فإن إدمون عمران المليح قريب من اتجاه أدبي مغاربي، يمثله عبد الكبير الخطيبي، عبد الوهاب

مؤدب، الطاهر بنجلون... والقصد الأساس من التأمل الفلسفي هو إعطاء الملفوظات السردية كامل دلالة الأحداث المستحضرة. وبعكس اشتغاله في الدراسة، فهذا النمط من الملفوظات، شأنها شأن الحكي الذي يتضمنها، يتوفر على تعبير شعري يقيه من كل احتواء يهدد الخطاب الإيديولوجي. وفي عمل اللغة هذا تكمن القيم الأسلوبية الخاصة بالعمل الأدبي لإدمون عمران المليح.

- الخصائص الأسلوبية:

إن اشتغال الذاكرة والمتخيل، في السرد كما في التفكير التأملي، يفضل الاستعارة. فبعض الاستعارات لها أهمية خاصة: مثلاً اسم نسيم، الوجه المهيمن في «*ألف عام بيوم واحد*»، يعني في العربية «ريح خفيفة ممتعة"، واسم نزهة في «*عودة أبي الحكي*» يعني "احتفال في البادية». فهذه الصورة تتكرر في الاستعارات الميتاسردية التي تحدد الحكي باعتباره "ريحاً"، "سفراً"، "نهراً"، "صحراء": هكذا يستطيع السرد، والخطاب الذي يشرحه، التعبير بهذا النمط من الاستعارات عن حركة الحياة ذاتها. فالنص في مجمله، بلعبه على التنقل بين السرد التاريخي والتأمل والشعر، يملي هذا التعبير، ويعرض نفسه باعتباره استعارة. وعلى هذا المستوى، فبعض الصفحات لها تأثير خاص مدهش: مثلاً الرسائل الملحمية الغنائية للجد في «*ألف عام بيوم واحد*»؛ محكي السفر لأمين الأندلسي في «*عودة أبي الحكي*»؛ استحضار الطفولة في «*المجرى الثابت*»؛ أو حب نزهة في «*عودة أبي الحكي*».

وأثر الحركة ناتج عن بناء الجملة نفسه. فتبدو هذه الأخيرة خاضعة لإيقاع التلفظ الشفوي أكثر من خضوعها لإكراهات نحو النص المكتوب، وهو ما يفسر بناءه الخاص: الجمل الطويلة، علامات الترقيم الاعتباطية، شذرية الملفوظ، اللحن النحوي الناتج عن الاستعمال المتواتر للحذف، اصطدام أزمنة الأفعال المتعارضة، الاستعمال غير اللائق للروابط، استعمال الأقواس المفرط، تكرار بعض التعابير... فهذا اللاانسجام الأسلوبي يوضح حرية حركة الكلام التي تؤكدها تنوعات الإيقاع والنغمة الصوتية، وأيضاً التداعي المتعدد للصور. وبعيداً عن الجملة فمنطق السرد نفسه هو الذي يقلب رأسا على عقب.

الاصطدام اللامتوقع للملفوظات والأحداث والفضاءات والأزمنة والسجلات يفرض على القارئ تنقلات مستمرة من عالم مرجعي إلى آخر، ويحصل في الغالب أن أسس منطق السرد الكلاسيكي ـ تعاقبية الأحداث، ثبات الهوية، استقرار الفضاءات ـ تتم خلخلته. لكنّ للعمل الأدبي منطقاً آخر: منطق المتخيل والذاكرة الذي تسمح الكتابة الأدبية في خصوصيتها بضبطه. فتداعي الأحداث والأقوال والأماكن المختلفة يخضع لمبدأ استعاري أو تشابهي.

وعلى غرار تشكل الحلم يختار الحكي ويقرن بعضا فوق بعض البورتويهات، الأفعال، المشاهد المتلاقية المؤدية إلى التأثير نفسه: العنف، الحب، المراسلات العبرثقافية... فبإمكان الحكي أن يرتكز على مبدأ تكراري لكي يستدعي مرات عديدة نفس الصورة، نفس الفكرة، نفس الحدث، في أماكن غير متوقعة من النص: صورة الطفل المشوه في لبنان في «*ألف عام بيوم واحد*»، وصورة نزهة في

«*عـودة أبـي الحكـي*»، وإضـراب سـنة 1965 بالـدار البيضـاء في «*المجرى الثابت*».

والتمثيل السردي، الدائم التشذر، والمفارق تاريخياً، والغامض تلفظياً، يجد معقوليته في المبدأ الضمني الذي ينظم تداعي وحداته أو تكرارها. وهذه التقنية توسع دلالتها فتعطي رؤية أخرى للواقع، فتجعله يعاش بشكل آخر، وبحدة أشد، كما لو كان تأثير هوس كلامي: وذلك أن الكلمة هنا هي التي تهب الحياة. وأحسن تعبير هو اللعب المدمج من خلال تعدد الأصوات السردية. ويركز إدمون عمران المليح على توليد الكلام المتعدد الذي تخلقه هذه اللغة؛ فكل كائن يبدو بأنه مسكون بأصوات يعتبر بشكل من الأشكال مترجمها؛ فهو الوسيط والشاهد في الوقت نفسه. ومن هنا فهذه الخلفية الصوتية، من كلام وحفيف، هي التي تمنح التذكر قوة المعيش.

وأصداء الأصوات المتعددة، وهي تارة مستعصية عن الإمساك، وطوراً منفلتة، هي التي تنسج النص في تلويناته المتدرجة: أصوات التعجب، نداءات، تأوهات، همسات، تأملات، أناشيد، دعوات. فهذه وضعيات تلفظية تجعل الحكي ممسرحاً وتخييلياً حتى في "أقنعته" الصوتية. وهذه الأقنعة تنتشر في مجموع عمله الأدبي، من عمل لآخر، مستدعية، متميزة، متداخلة بعضها مع البعض في لعان متصل.

ومبدأ الحياة الذي يحكم في العمق منطق الحكي لإدمون عمران المليح يفسر هذه الحركة المخلخلة للسطح النصي في تداعياتها المتعارضة وفي بناءاتها المتنافرة. وبتولدها عن سيرورات الإيقاع

والرنين والصور والتركيب النحوي تفرض هذه الحركة التعرف على هوية ما: هوية نص، وفيما وراء ذلك هوية متلفظها.

2-2-2- عبد الحق سرحان

على غرار السينما / الحقيقة يستحضر الحكي / الشهادة عند عبد الحق سرحان، في روايتيه الأوليين، لحظات التوتر، والأزمة، والصراعات التي يكون فيها الضحايا أكثر ضعفاً: تتكون الرواية أجناسياً من مزج بين الحكي والكلام، بناؤه وطرائقه الأسلوبية تنتج أثر تضخيم المأساة.

- الجنس الأدبي:

بخلاف إدمون عمران المليح يعطي عبد الحق سرحان مكانة مهمة للسرد في روايتيه. فالسرد يتميز بسمتين جوهريتين: تعدد الحكايات المروية، واضطلاع الشخصيات نفسها بها، في صياغة متعددة. ولأن الحكي يتولد عن الشخصيات فهو يقوم على تعبيرية الكلام المباشر التلقائي: فالنص محاولة لإعادة إنتاج محاكية لتلفظ الخطاب الشفوي، في صراحته كما في صدقه. فالأثر يتحقق من خلال إدماج الأدب الشعبي والتعبير الدارجي العربي (الأمثال، الحكم الدينية، الشتائم). وتعطي مختلف الصيغ التلفظية والخطابية (الهجاء، الشهادة، الشعر) إضاءة جديدة للأخبار المختلفة (Faits divers) المستثمرة بشكل فعال في حكي عبد الحق سرحان. فالكلام يتم عرضه أيضاً في شكل شبكة من المحادثات

وفروعها؛ فتتناوب الخطابات والمحكيات، الشفوي والمكتوب، مختلف مستويات التلفظ. فيصبح السرد صدى الكلام الداخلي الذي يُدمَج في التكلم المعبِّر عنه. والشكل الروائي الذي ينتج عنه هو مسرحة الحدث المسرود، المعروض أكثر مما هو محكي، تحركه أصوات متعددة؛ مما يلقي إضاءة أنصع على المأساة المروية.

– الخصائص الأسلوبية:

تساهم مختلف الطرائق السردية في تضخيم التمثيل. ومن بين المسائل الدالة توالد المحكيات، حسب بناءات متعددة: الإدماج، الإدراج، الموازاة، المناوبة... فالحكي يفضل مشاهد العنف التي يتجلى فيها تباين الشخصيات والفضاءات والوضعيات؛ مما يسمح بالتنديد الشديد بفشل بعض التقاليد المتحجرة، المستلهمة من فهم مغرض ونفعي للدين. أجل، فبعض التنويعات المدمجة من خلال الصداقة، وحب المرأة، والتسامح، وجلاء رؤية بعض الشخصيات، تلطف الرؤية المعتمة للمجتمع المغربي. لكن ما يهيمن هو إصرار الرؤى السلبية وتباينها. فخطاب السارد مثل خطاب شخصياته يركز على هذا التوجه: فهما على الخصوص تنديد مباشر أو غير مباشر من خلال السخرية والنقد اللاذع.

وهذا الإلحاح على التمثيل السلبي للمجتمع المغربي قبل الاستقلال وبعده يموقع عملي عبد الحق سرحان في نوع من الأدب / البيان، معدَّل من خلال تعبير مذوَّت وشعر خفي؛ مما يعطي الشهادة كامل قوتها.

إن روايات إدمون عمران المليح وعبد الحق سرحان، بانخراطها في أدب الاستنكار السوسيوسياسي لأعمال المرحلة السابقة، تبشر بنصوص المرحلة اللاحقة، التي تتميز بتفرد الحيوات الشخصية التي تجد أحسن تعبير عنها في الجنس الروائي للكتاب المغاربة الموجودين هنا وهناك.

3- أدب عبر ثقافي: الرواية «البور» (Beur)

العبر ثقافي باعتباره تقارباً تكاملياً أو تصارعياً بين ثقافات مختلفة (لغات، عقائد، قيم، سلوكات...) واقع في قلب الأدب المسمى «بور»[1]. جاءت كلمة «بور» من كلام دارج (verlan) مستعمل في الضواحي (خصوصاً ضاحية باريس)، يرتكز على قلب أجزاء اللفظ (syllabe) باختزال الفونيمات؛ ومعناه: عربي (arabe)، بالمقلوب. وتسمية «بور» في ذاتها عبرثقافية: فهي تدمج مفهوم العروبة والفرنسة (الدارجة الفرنسية) والهامشية (ثقافات الضواحي).

وقد ظهر الأدب المسمى «بور» في عقد الثمانينيات. فتيسير التكوين لشباب من آباء مهاجرين مغاربيين، من جنسية فرنسية، هو ما يفسر انبثاق أعمال فنية وأدبية وثقافية مبصومة بعمق بالعبرثقافية فرنسية مغاربية. ومنذ ولادته، في هذه المرحلة، تم إحصاء عشرات الروايات والمحكيات.

والمنبعان الثقافيان اللذان يشتغلان في هذه النصوص أنتجا لقاء لم يكن دائماً موفقاً: وهو ما جعل الكاتب الجزائري الطاهر جعوط

يقول بأنه «أدب au beur noir»[2]. وهذه الوضعية، على الأرجح، ترجع إلى الماضي الفادح بين أوربا والبلدان العربية الإسلامية، وحرب الجزائر إحدى مآسيه الكبرى: فرفض الثقافة العربية الإسلامية - عن وعي أو بدون وعي، وغالباً ما يدرك بشكل سلبي، لأنها تعرض عرضا كاريكاتوريا - ناتج عن هذا الوضع.

و«البور» هم الضحايا المباشرون، مع أنهم - ربما أكثر من مهاجرين آخرين ذوي أصول مختلفة - أشد رغبة، إن لم تكن في الانصهار فعلى الأقل في اندماج لا يمحو أصولهم. فالرفض محسوس بشكل جلي لأنه يرتكز في الأغلب على المظهر، أي على هيئة الفرد المرئية، وهي أضعف ما فيه، في بلد تعد فيه، مع ذلك، الفردانية أعز المطالب.

وبواسطة الرواية (وأيضاً بواسطة تعابير فنية أخرى، خصوصاً السينما)، يعبر «البور» عن قلقهم وضيقهم أمام ازدواج ثقافي غير معترف به. لكن وحدها أقلية من الشباب تغلبت على هذه المأساة بالإبداع الأدبي والفني والعلمي. ومعظمهم كان نصيبهم البطالة والمخدرات، إن لم يكن السجن أو الجنون أو الانتحار. ويتبنى «البور» المبدعون خلال هذه المرحلة التعبيرية الأولى هذه الوضعية و / أو وضعية أخرى:

1- رغبتهم في تغيير وضعيتهم من خلال النضال (مثلاً منظمتا S. O. S Racisme وFrance plus ومختلف الجمعيات السوسيوثقافية والرياضية)؛

2- إعلان وجودهم من خلال الإبداع الثقافي، الفني، الأدبي.

ولئن انحصرنا في هذا الاختيار الأخير، وخصوصاً في الرواية، الجنس الأدبي الذي فضلوه في كتاباتهم، فإننا نلاحظ صيغتين تعبيريتين مهيمنتين:

1 – الأولى نابعة من الأعماق، ترتكز على التعبير عن الحياة بانفعال تلقائي؛ وتلك حالة كتاب مثل ليلى هواري.

2 – الثانية متجردة، تفضل أشكال الدعابة والسخرية، كما تقوم به أمينة سيف (لكن كتابتها تفتقد إلى اشتغال أكثر).

والكتاب «البور» ذوو الأصول الجزائرية هم الأكثر عدداً في هذا الأدب. فبعض أعمالهم ذات قيمة؛ وهو ما أكسبهم اهتماماً عالمياً، مثل روايات: عزوز بگاگ ، مهدي شريف ، فريدة بلغول.

وفيما يتعلق بالكتابة الروائية للكتاب ذوي الأصول المغربية نجد أن الروائيات هن الأشهر. ولكي نقدم مثالاً عن هذه الكتابة المهمة لعدة اعتبارات سنتوقف عند مثال بدا لنا أكثر دلالة، سواء في الموضوعة أو على المستوى الجمالي: هي «*زايدة من لا مكان*» لليلى هواري؛ ونقترح بحثه في الجزء المخصص للأدب النسائي.

الفصل الرابع

روايات ومحكيات إثبات التجارب الذاتية والفردية

2000 – 1990

مقدمة: الإطار السوسيوتاريخي والثقافي

قبل أن نسلط الضوء على الأدب المغربي في العشر سنوات الأخيرة، نقترح أن نموقع، في عجالة، الإطار السوسيوسياسي لأدب سنوات 1990، في علاقته بأدب السنوات السابقة، مسجلين بعض الملاحظات ذات الطابع العام حول الأدب في هذه المرحلة.

لقد كانت بداية هذه المرحلة في المغرب مبصومة بعمق بحرب العراق (1991)؛ وانتهت باعتلاء محمد السادس العرش (1999). والحدث الأول يبيّن أن أغلبية المجتمع المغربي، رغم انفتاح كبير على الغرب، بقيت متشبثة بعمق بالعالم العربي الإسلامي؛ والشاهد على ذلك تراجع بعض الإنتاجات الثقافية والأدبية مدة ثلاث سنوات تقريباً: 1990 ـ 1993. ولن نسجل تطوراً حقيقياً سوى منذ بداية سنة 1995: مثلما في باقي أنحاء العالم العربي كان المثقفون المغاربة تحت صدمة المأساة العراقية.

أما الحدث الثاني فقد مهد لتغير في العلاقة بالسلطة السوسيوسياسية، دون أن يقلب في ذلك الوقت، بشكل جوهري، مسلمات المجتمع المغربي ومشهده العام، ما دامت المبادرة قد جاءت من القصر، ومن الضغوطات العالمية، ولم تكن وليدة وعي وفعل من الشعب برمته أو من ممثليه، أي الأحزاب السياسية

والنقابات. فالتوافق بين القصر وهؤلاء يوضح العلامات الإيجابية الأولى لهذه المرحلة (خصوصاً من خلال حرية في التعبير السياسي لم يعرفها المغرب في السابق)، وفي الوقت نفسه يبين غموضها (بالنظر إلى استمرارية الدستور). والأكيد أن الجو أصبح مناسباً للإبداع الثقافي، وهذا لا يمكن إلا أن يؤثر في تطور الأدب على الخصوص.

وهذان التاريخان اللذان يصادفان بداية هذا العقد ونهايته هما معلمتان دالتان من أجل موقعة الأدب خصوصاً، والثقافة على العموم.

وينبغي الإشارة إلى أنه، بالموازاة مع كتاب سنوات 1960 ـ 1970 (وأيضاً 1950 إذا فكرنا في إدريس الشرايبي) الذين مازالوا يكتبون، نشأ جيل جديد من الكتاب باللغتين.

وسنبحث في الاتجاهات الكبرى لهذا الإنتاج في اللغتين معاً، انطلاقاً من أمثلة، وبعد ذلك سنتوقف عند الأعمال التي بدت لنا أنها تمثل مختلف اتجاهات هذه المرحلة.

1- الاتجاهات الأدبية في هذه المرحلة

تتميز الروايات والمحكيات (قصص قصيرة، سير ذاتية روائية، شهادات...) بانفتاح على تعابير وموضوعات جديدة، مرفوق بـ:

– سرد تجربة غميسة فيما هو شخصي، وهي بحث فردي متواتر، لم تعد تمثيلاً نموذجياً أقل تبئيرا على الثورة ضد الأب (كما في الحالة السابقة عند إدريس الشرايبي، الطاهر بنجلون، عبد الحق سرحان)، وعلى السلطة المؤسساتية (كما هو الحال عند عبد

اللطيف اللعبي، محمد خير الدين)؛ وبحث عن معنى الوجود أقل ارتباطا بتعميق مسألة الهوية (فؤاد العروي أو ماحي بنبين يختلفان في هذا المستوى عن عبد الكبير الخطيبي)، على الأقل عند الكتاب الرجال (والأدب النسائي هنا مغاير في علاقته بالأدب الذكوري).

– رؤية جديدة (لكن نسبية) للعلاقة بالمجتمع، وبالمرأة خصوصا: فهي رؤية أقل أسطورية، وأكثر واقعية، وإذن أكثر إنسانية. فالكاتب لم يعد فقط "لسان حال" النساء (كما في أعمال الطاهر بنجلون وعبد الحق سرحان الأولى، وإلى حد ما محمد برادة على سبيل المثال)؛ بل يتظاهر بالامحاء أمام أخذ المرأة الكلمة. مثلاً صورة المرأة في «*حرودة*» ليست نفسها التي يقدمها الطاهر بنجلون في «*العيون المنكسرة*»: فهي ما زالت نسبياً أسطورية، لكن، وبشكل واضح، أقل مما هي عليه في العمل الأول؛ وهي هنا تأخذ الكلمة. والتطور هنا واضح أيضاً عند عبد الحق سرحان، من «*مسعودة*» إلى «*حداد الكلاب*»، حيث تصبح الرواية المكان الخاص بالقول النسائي. وسواء عند الطاهر بنجلون أو عند عبد الحق سرحان، تبقى صورة المرأة وصوتها ذاتيين أكثر، لا وقع لهما ولا دلالة، كما في الأعمال التي كتبتها النساء. وتمثيل صورة المرأة وصوتها، تاريخياً، كان مرحلة إيجابية في الأدب المغربي؛ لكن هذه المرحلة تم تجاوزها الآن بالمرور إلى الكتابة النسائية. وبفضل هذا التعبير الجديد في المشهد الأدبي ندرك أن هذا التمثيل في الأدب الذكوري لن يستطيع أن يكون سوى صورة ذاتية للرجال ولاستيهاماتهم عن النساء؛ وهي ظاهرة مهمة في حد ذاتها على المستوى النفسي والاجتماعي والجمالي، لكن لفهم الرجال أنفسهم أكثر من النساء.

– توسيع المضمون المرجعي في الرواية في مختلف المواضيع؛ وينطبق هذا أيضاً على الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، وهي مسألة لم يكن لها أثر قبل 15 أو 20 سنة. وتتبين ها هنا اتجاهات مختلفة: أعمال تعالج الأحداث الراهنة مثل «*الضوء الهارب*» لمحمد برادة (ترجمت الرواية إلى الفرنسية)، «*أسنان الطوبوغراف*» لفؤاد العروي، «*ثلاثية الرباط*» لعبد الكبير الخطيبي، «*الرجل المنكسر*» للطاهر بنجلون، "*امرأة بكل بساطة*" لبهاء طرابلسي، "*ياسمينة والتميمة*" لأنيسة بالفقيه. وهذه المعالجة تختلف عن النصوص الصادرة قبل 1990: فهي وجهة نظر شخصية، انطلاقاً من تجربة معيشة، تهيمن ويضطلع فيها بالنقد الاجتماعي؛ ولم يعد الكاتب يعتبر نفسه، بشكل عام، مناراً أو دليلاً ذا بصيرة.

– والميل أيضاً إلى العودة إلى التاريخ، واقعياً كان أو مختلَقاً، مثل «*إنسان الكتاب*» لإدريس الشرايبي، وخصوصاً الروايات العربية مثل «*جارات أبي موسى*» لأحمد التوفيق، و«*مدينة براقش*» لأحمد المديني، و«*خط الفزع*» لإدريس بلمليح، وروايات عبد الله العروي وبوشعيب حليفي... فالتاريخ هو سياق نصي لرؤية الحاضر بجلاء أكثر، وليس للمطالبة بهوية تاريخية، أو لنقد الماضي والتقاليد التي تطعم المستقبل. وهو نفس القصد الثاوي خلف العودة إلى المرحلة الاستعمارية: «*أحلام النساء*» لفاطمة المرنيسي، «*القاتلات*» لنزهة الفاسي.

– تجدد الرواية الإتنوغرافية، وذلك باتخاذها بُعْد الرمز أو المَثَل (allégorique)، ممزوجاً في الأغلب الأعم بتأمل حميمي أو فلسفي، كما في «*الضريح*» و«*الضريح الآخر*» لعبد الغني أبو العزم،

و«*تعرابت أو مصير امرأة*» للحساني، و«*حديد من نار*» لأحرضان، و«*ليلة العرس*» لموحى صواج؛ و«*صراع الصور*» لعبد الفتاح كيليطو.

وظهرت توجهات أخرى: مثلاً المكانة المهمة للهجرة أو الفضاءات الغربية عامة، مثل «*صيف في ستوكهولم*» لعبد الكبير الخطيبي، «*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*»، لفضيلة السبتي، «*مغربي في نيويورك*» ليونس أمين العلمي، «*ذكرياتي في الاتحاد السوفياتي*» لرية توفيق. وبدأ يتطور الحكي ذو الحبكة البوليسية بفضل جان بيير كوفل، خصوصاً في «*جنة الله بلا فيزا*».

وقد عرفت هذه الحقبة أيضاً عدداً من الكتابات ذات طابع سياسي، فيه نسبة من التخييل: وتلك حالة الروايات التي كتبها معتقلون سياسيون سابقون مثل عبد القادر الشاوي وصلاح الوديع، أو كتاب جعلوا من السياسي موضوع تأمل حول صيرورة المجتمع الراهن مثل عبد الكبير الخطيبي في «*ثلاثية الرباط*».

وجعل البعض من الرواية مقاماً للنثر الشعري، مثل «*التلال الحية*» لمراد خير الدين، و«*مقبرة السعادة*» لعبد الله زريقة، كما هو الحال بالنسبة لروايته «*المرأة ذات الحصانين*».

– احتواء الرواية الواحدة على إشكاليات مختلفة: وهي حالة روايات إدريس الشرايبي (وهو يمزج بخفة وخيال التاريخ بالإتنوغرافية، بالحبكة البوليسية، بالملحمة الغنائية، بالدعابة...)؛ أو رواية (حكي) ـ حكاية شعبية على طريقة الطاهر بنجلون وفاطمة المرنيسي (في «*أحلام النساء*»).

وسـواء تناولـت الروايـة التـاريخ أو الأحـداث الراهنـة أو الإنتوغرافية، فهي تتميز، بشكل عام، عن الكتابة ما قبـل 1990 : ليس فقط في الموضوعات (متخيل وسيكولوجية معمقـة، الالتجـاء إلى الواقعية الفانتاستيكية، تعابير العـوالم الشـعبية ـ المجتمـع واللغـة والثقافةـ)، بل في الأشكال السردية والأسلوبية خصوصاً.

وفي الختـام، تتميـز هـذه المرحلـة بـانطلاق الروايـة المكتوبـة بالعربية؛ ومن هنا الاهتمام الخاص الذي سنوليه إياها هنا، بجـوار الرواية المكتوبة بالفرنسية.

1- امثلة من الروايات والمحكيات المكتوبة بالفرنسية

ما يـثير الانتبـاه في هـذه المرحلـة هـو التطـور الجلـي للكتابـات بالفرنسية والعربية، خصوصاً في الجـنس الأدبـي المسـمى "روايـة". فكتاب الجيل السابق (إدريـس الشـرايبي، الطـاهر بنجلـون، عبـد الكبير الخطيبي، محمد خير الدين...)، ما زالت إنتاجاتهم تتسـم بهدوء نسبي أكبر، في حين أن جـيلاً جديـداً مـن الـروائيين (عبـد الحق سرحان، يوسف أمين العلمي، فؤاد العروي، مـاحي بنـبين، عبد الفتاح كيليطو، جاؤوا بإشكاليات جديدة. وسنكتفي هنا بمثـال عبد الكبير الخطيبي، إذ يبدو لنا أحد كتاب الجيل السـابق الـذين حاولوا الانفتاح على موضوعات أخرى، ونجد أفكاره النظرية معبّراً عنها تخييلياً.

فعبد الكبير الخطيبي قد بدأ الكتابة في الأدب منذ 1969، وهـو مؤلف عشرات الأعمال (الرواية، الشعر، المسرح، مؤلفات عن الفن،

دراسات...). ومنذ عقد 1990 تميزت إنتاجاته، قبل كل شيء، بروايتين هما: «*صيف في ستوكهولم*» و«*ثلاثية الرباط*».

فأما «*صيف في ستوكهولم*» فهي، على المستوى الموضوعاتي، محكي سفر جيرار نمر (Gérard Namir)، ترجمان فوري، ذهب إلى ستوكهولم لتغطية محاضرة دولية. فاكتشف المدينة ("وحياديتها، وهي موضوعة المحاضرة نفسها، وتتجلى أيضاً في سلوك أهلها وطبيعتها البيئية")، والحب والصداقة. والواقع أنه هو نفسه الذي ينكشف في هذه التجربة، في استبطانه القصي للغيرية.

والحكي ذريعة للأسئلة التي تسكن الكاتب ويخضعها للاختبار من زوايا وإضاءات مختلفة: الهوية الدينامية بفضل الإغناء عن طريق الانفتاح على الآخرين؛ انسجام العالم انطلاقاً من الذاتية؛ الوظيفة الأساس للكتابة الأدبية في هذا الإنتاج، في علاقة مع التجارب الجمالية الأخرى، وهي هنا السينما؛ التسامح والإيمان والعلاقة مع الغير من وجهة نظر الاهتمام بالذات وبالآخر؛ والمجموع متسم هنا، أكثر منه في أي عمل آخر، بسمة إضافية، هي مفهوم المحبة (aimance).

وعلى المستوى الشكلي يتكون الكتاب من عدة وحدات بعناوين فرعية يمكن أن تقرأ في ذاتها، باعتبارها تأملاً مسرّداً (narrativisé) ومع ذلك فالمجموع موجه إجمالياً بمسار تسكع جيرار نمر، الذي ينكشف طول مدة إقامته في اتصاله بجغرافية ومجتمع بعيدين عما ينتمي إليه، في إمكانياته كما في حدوده؛ وتجربة الغيرية هذه تنتهي بالعودة من ستوكهولم بالطائرة، مثلما هو في بداية الرواية. ويحاول عبد الكبير الخطيبي، بالنسبة لأعماله

السابقة، الذهاب بعيداً في السرد، لكن، دائماً، حسب نفس جدلية التفاعل بين السرد والوصف مع الفكرة الموجّهة، أو الإحساس، الذي يُخَصِّبُهُمَا، والعكس. وكما سبق أن قلنا ذلك فالخيط الهادي هنا هو المحبة، باعتبارها جمالية للعلاقة الإنسانية، مبنية على الضيافة وعلى قابلية الآخر في الذات، تتغذى بإحساس المودة (الحب والصداقة) ومراقبة بالعقل (التمييز) وبالأخلاق (الاهتمام بالذات مرتبط بالاهتمام بالآخر). ووضعية الكائن هذه تتحقق في شعرية، أي في فن العيش الذي يمنحه الأدب كامل معناه ونبله.

ويتجلى التعبير عن هذه الوضعية في تخييل سردي مخدوم بالبحث التأملي. ويتميز بخفة و"مرونة" تستدعيان وتتطلبان انتباه القارئ ووجهة نظره بواسطة المسكوت عنه، أو المضمر الموجود دائما، في نص غير مغلق أبداً على نفسه من حيث نسيجه الإضماري. فهو يمتد فيه في شقه السردي من خلال بورتريهات ومشاهد، انطلاقاً من لمسات صغيرة، وفواتيح، وإبهام: تفاصيل مميزة أو إيحائية، مراسلات، أفكار بعضها فوق بعض، ذكريات، تذكرات مبهمة، أصداء، مشاهد واقعية أو مفترضة، معيشة أو محلوم بها... وفي شقه التأملي من خلال بديهيات مُشكلَنة، حِكم، انطباعات خاطفة، أصداء من استشهادات... بقايا، شذرات، استفهامات؛ كل ذلك يحض على التواضع، وسر الكائنات.

وفي ما وراء الحكي يتدخل الميتاسرد (تأملات حول الحكي الروائي، والأدب بشكل عام) لكي يُذكّرَنا ويُقَوِّيَ لدينا فكرة أن عمل الكاتب هو، قبل كل شيء، إبداع عالم رمزي، حيث الوجود أصبح ممكنا بتسامي اللغة كفعل أدبي: أي علاقة محبة؛ لكن

الميتاسرد حاضر بشكل أقل مما هو عليه في الروايات السابقة التي هي، قبل كل شيء، بحث في شكل روائي. هذا الاستعمال للخطاب الميتاسردي يزداد في «*ثلاثية الرباط*».

أما «*ثلاثية الرباط*» فستكشف فضاء الكاتب اليومي والمعيشي، كما لو أن عبد الكبير الخطيبي، بعد تجربة الحدود هذه الجيواجتماعية في الرواية الأخيرة، يريد دائماً من وجهة نظر المحبة أن يكشف الغيرية والغرابة التي تسكننا. ومن ثم فهو يواجه قضية مسؤولية المثقف (الكاتب على الخصوص)، في المدينة. والسياسة هنا لا مناص منها؛ لكن الكاتب يقترب منها من وجهة نظره، لا من وجهة نظر سياسي (الكاتب الذي يقتحم حِمى السياسي)؛ مما لا يعني أنه يختار الالتزام، لأنه يقول: «الفرد المعزول صَدَفَةٌ فارغة، يحتاج إلى ممارسة إرادته». لكن إرادته هو، في هذه الرواية، أن يكشف، حتى في الخيبة، عن صعوبة تطبيق الأخلاق التي يؤمن بها، وتحاول كل أعماله تعميقها: ما الذي تستطيعه الحكمة والإرادة في وضعية بلد على حافة "الانحطاط"، حسب تعبير إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية؟

لا يمكن للجواب أن يصدر عن تجربة واحدة، عن ذاتية واحدة، ولو كانت متعددة، كما كان ينزع إلى ذلك في رواياته الأخرى: يجب البحث عنه في حياة عدد من الشخصيات واختياراتها. وهذه الرواية أيضاً هي التي تذهب بعيداً جداً في السرد (تعدد الشخصيات، الحوارات، تنوع الأحداث، غنى الحبكة نسبياً، حل العقدة...). وبطبيعة الحال، لكي تنبني حكاية يجب أن تكون

مُوَجَّهَةً انطلاقاً من وجهة نظر مركزيــة؛ لـذلك اختـار عبـد الكـبير الخطيبي شخصية إدريس. فالرواية تعطي مكانة كبيرة لوضعية هذا الأخير أمام الحدثين الكبيرين اللذين يشكلان لُحْمَةَ الحكي: اختفاء وثائق من شأنها أن تفضح "التكتـل" كانـت في ذمتـه (هـذه المسـألة كلفته الزج به في زنزانة)؛ اختفاء خديجة، المرأة اللغـز (انتحـار أو اغتيال؟) التي تفتقت في وسط "التكتل" وكان لإدريس علاقـة حـب معها. ورغم أهمية هذه الشخصـية في الروايـة لا يمكننـا أن نقرنهـا بالكاتب: سيكون ذلك متناقضـاً مـع الرؤيـة غـير المُوَحَّـدَة لمختلـف كتابات عبد الكبير الخطيبي. أكيد أنه الشخصية الأكثر إشـكالية، وفي الوقت نفسه هو الذي وُصِفَ في مختلف أبعاده (وبهذا المعنى هو الأكثر خطيبية)؛ لكن وضعية الشخصيات الأخرى وأفعالهـا، علـى الأقل أولئك الذين يساندون تغيير "الانحطاط"، هي وضعيات أخرى ممكنة (أ. ل، مراد، بريك...). بالإضافة إلى ذلك، فإدريس يقترب من هؤلاء، ويقتنع بالقبول بمسؤولية سـياسية باعتباره مـدير ديـوان أ. ل المستوزر، رغم خيباته؛ وسيكشف حلُّ العقدة أنـه كـان علـى حق: أ. ل يموت في ظروف مشكوك فيها، لكنه سيترك وثائق، من شأنها أن تفضح "التكتل"، عند شخص ثقة، بعد أن أخبر إدريس. فهذه التجربـة السياسية المُجْهَضَـة تبقـى إذن مفتوحـة علـى أمـل التغيير في المستقبل.

وينبني الحكي، من وجهة النظر الشكلية، انطلاقـاً مـن تسـكع إدريس من مكان إلى آخـر بالمدينـة، في ذهـاب وإيـاب بـين الـرؤى الداخلية والخارجية لشخصية إدريس (وهذا متواتر في روايات عبـد

الكبير الخطيبي)؛ وهو ما يخلق تضاداً بين علاقة المحبة للأمكنة المشحونة بالذاكرة، وبالتالي باستمرار الحياة (في بعد تاريخي مثلما هو أسطوري)، وبين كره المدينة التي صارت دنيئة بسبب التصرفات السيئة "للتكتل": وهو تعارض غير مطلق، لأن هناك كائنات تسهر على قيادة مُقاوَمَة (عنيفة أو هادئة) ضد الهمجية، وتحافظ على نوع من التوازن بين "الوحش" الذي يهدد المدينة (بالزلزال)، و"الصقر" الجريح (المُؤَسِّسُ) لكن الحي الذي يحميها.

ومعنى ذلك أن الحكي لا يسقط في تناقض تبسيطي ودغمائي؛ ومن هنا أحد التفسيرات الممكنة لعنوان المؤَلِّف «*ثلاثية الرباط*»: ثلاثية «الكرونوطوب» (واقعي، سياسي، أسطوري): ثلاثية الوضعيات السياسية المهيمنة (الممثلة بالشخصيات الثلاث: إدريس وأ. ل ومراد)؛ ثلاثية الأحداث الرئيسية المُؤَسِّسَة للحبكة (مصير إدريس، وخديجة وأ. ل)؛ ثلاثية أنماط الخطاب (أدبي، سياسي، مَثَلِي يغرف من التقاليد الثقافية الشعبية)، كما لو أن عبد الكبير الخطيبي يريد أن يرفض التعارض الثنائي إيجابي/ سلبي، ويبحث عن طريق آخر، بعيداً عن السياسة، وفي البحث عن إتيقا (Ethique). ويبقى الانقطاع السردي مع ذلك متمفصلاً باللغز الذي يتخلل الحكاية، وبالحل المتعارض الذي ينهيها (فشل وأمل في آن معاً).

وفي الختام، قد يذهب الظن في الوهلة الأولى إلى أنها رواية الأطروحة (فلسفية، إيديولوجية على طريقة سارتر أو مالرو)؛ وليست كذلك تماماً، لأنها تقع بعيداً بالقياس إلى الالتزامات. فمشروع عبد الكبير الخطيبي شعري وأخلاقي بالأساس؛ والهدف

واحد في التأمل والسرد: الوجود ككائن بكتابة الذاتية التي تُنَحِّي (أو تحاول على الأقل أن تُنَحِّي) كل حقيقة قائمة سلفاً، مع تفضيل نسبية شعرية، لكن مبنية على تجربة شخصية معيشة.

كل واحد من هذين العملين هو مناسبة، في دوائر مختلفة، لإضاءة ممكنات الغيرية والتنوع في كل واحد وتعميقها. ويكفي تحيينها وتفعيلها بالنظرة الداخلية؛ لكن دون اتخاذ النفس نموذجا: وهذا درس جميل في التسامح وفي الأمل للتغلب على القوى المظلمة في الأفراد والمجتمعات.

3- الروايات والمحكيات المكتوبة بالعربية

يتميز الأدب المغربي المكتوب بالعربية أساساً ما بين 1990 و2000 بتطور الرواية بشكل واضح جداً (خصوصاً منذ 1995) وبتنوع نسبي في الموضوعات والتقنيات الكتابية.

وباقتضاب نستطيع أن نجمع الروايات المغربية المكتوبة بالعربية في ثلاثة اتجاهات:

الرواية "الواقعية" التي تتناول المرحلة المعاصرة؛

الرواية التاريخية؛

الرواية "الشكلانية"، وهي عند النقاد المغاربة الذين يكتبون بالعربية الرواية "التجريبية".

3- 1- الرواية «الواقعية»

كثيرة هي المؤلفات التي تعرض كائنات راهنة، سواء انطلاقاً من التجربة الشخصية الأكثر قربا من حياة المؤلف، أو انطلاقاً من الشخصية / الشخصيات المتخيلة التي تصبح بؤرة / بؤر السرد.

3-1-1- في الحالة الأولى، الروايات بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، ذات الطابع السيرذاتي مع تفاوت في التخييل حسب الأعمال.

- ويمكننا أن نذكر كمثال على ذلك العملين السير ذاتيين لعبد الغني أبو العزم: «*الضريح*» و«*الضريح الآخر*». فالعملان يحكيان حياة المؤلف من الطفولة إلى مرحلة الرشد (باعتباره أستاذاً في الجامعة). فهو حكيٌ تعليمِ طفلٍ من عائلة متواضعة، تُمَكِّنُ فيه مختلف المراحل المعيشية من إدراك تطور كائن (تجربة عاطفية وأخلاقية وسياسية، لأنه كان مناضلاً يسارياً ومعتقلاً سياسياً)، وتطور مجتمعه خلال الخمسين سنة الأخيرة، في تناقضاتها ما بين التقليد والحداثة.

- مثال آخر: روايتا الموسيقي والمغني في مجموعة ناس الغيوان، العربي باطما (المتوفى شاباً بسبب إصابته بمرض السرطان): «*الرحيل*» و«*الألم*». وهما وصف لمسار شاب جاء من البادية مهاجراً إلى الدار البيضاء، يعيش في أحد الأحياء الأكثر شعبية بهذه المدينة (الحي المحمدي)، منبع التجارب الثقافية والفنية. وهما إحدى الشهادات الأهم حول حياة الفنانين الصعبة والمؤلمة، المنحدرين من وسط متواضع بالدار البيضاء؛ وأيضاً حكي مؤثر لإنسان يصارع المرض (كتب العملان في الوقت الذي أصيب فيه بالسرطان).

- يمكننا أيضاً الإحالة على عمل ليلى أبو زيد (مثقفة عرفت لزمن طويل ببرامجها القيمة بالإذاعة، وهي إحدى أولى الكاتبات بالمغرب): تبين «*عام الفيل*» و«*رجوع إلى الطفولة*» مغرب النساء في صراع، خلال فترة الاستعمار، ضد المحتل؛ وتبرز أيضاً الخيبة بعد الاستقلال بسبب سلوكات الرجال نحو المرأة.

هذه المجموعة الأولى من الروايات ذات الطابع السيرذاتي الواضح لها قيمة الشهادة عن مختلف الأوساط خلال العقود الأربعة الأخيرة في الضواحي والمدن: مراكش (أبو العزم)، الدار البيضاء (باطما)، فاس (أبو زيد)؛ والوسط السجني (عبد القادر الشاوي). وتبين أهمية الإبداع الفني والأدبي والثقافي للتحرر من ثقل التقاليد، العائق الحقيقي أمام تطور المجتمع والفرد.

ومن وجهة نظر الكتابة، فالسرد الخطي هو الذي يهيمن، مع الوقوف على المشاهد والذكريات المهمة. والاختلاف بين الكتاب ضئيل فيما يخص بناء الحكي. أما اللغة فهي عند ليلى أبو زيد، بشكل عام، كلاسيكية، مع عناية بالسلامة النحوية والتفنن في المعجم والأسلوب. ومع ذلك يوجد تحول جلي في كتابة الحوار عند ليلى أبو زيد: فـ «*رجوع إلى الطفولة*» تدمج من وقت لآخر الدارجة المغربية في التعابير الشائعة المميزة، وهو ما لم يكن في «*عام الفيل*». وهذا المنحى بارز عند الكاتبين الآخرين: فعبد الغني أبو العزم يدرج أساسا الدارجة المراكشية، وغناها اللغوي والثقافي، ودعابتها وسخريتها ونبرتها وطلاقة لسانها النموذجية في الكلام المغربي؛ أما العربي باطما فهو يكتب بلغة بسيطة قريبة من اللسان الدارج، وهو لهجة اجتماعية حقيقية للشباب البيضاوي في الأحياء الشعبية:

فالعبارة هنا جريئة، «مجازية لاذعة، كما تدمج استشهادات مأخوذة من الزجل، وهو جنس شعري شعبي منه تمتح نصوص أغاني نـاس الغيوان.

– يمكننـا أيضـاً إدمـاج الروايـات السـيرذاتية ذات الطبيعـة النموذجية؛ وأكثرها تمثيلا كتابات السجن، خصوصاً في نهاية عقد 1990. وسنذكر كمثال على ذلك عبد القادر الشاوي وصلاح الوديع.

يروي عبد القادر الشاوي تجربة القمع في عمليه «*كان وأخواتها*» و«*دليل العنفوان*». فهذه محكيات حـول تجربـة اعتقـال المناضـلين السياسيين، تغذيها المحن التي كابدها المؤلف والمناضلون الآخـرون المعتقلون. وهي شهادة تاريخية موجعة عن عـذابات وآمـال شباب يحلم بتغييرات جذرية، خلال مرحلة كـان فيهـا القمـع البوليسـي والسياسي وحشياً (خصوصاً في عقـدي 1970 ـ 1980 المسـميين بـ "سنوات الرصاص"). والمؤلف، حتى في «*باب تازة*»، آخـر أعمالـه ذي الصيغة الروائية ـ وهي تحقيق في جريمة ـ متأثر بعمق بـالعنف السياسـي. وتلـك أيضـاً حالـة الشـاعر صـلاح الوديـع: فروايتـه «*العريس*» حكي على شكل رسـائل السـجن مـن مناضـل إلى أمـه، تحكي بالتفصيل في كل فصل منها التجارب الفادحة التي يكابـدها من جلاديه؛ إلا أنه يتغلب عليها بسخرية مطَهرة وموجعة.

وعلى مستوى الكتابة تأخـذ هـذه الشـهادات المكتوبـة بالعربيـة الكلاسيكية شكلاً مختلفـاً: فعبـد القـادر الشـاوي يفضـل أن يـروي تجارب حياة المناضلين المعتقلين من خلال أصوات متعددة؛ في حين أن صلاح الوديع اختار صوتاً مهيمناً: صوت رسائل معتقل إلى أمه، يجدها السارد ويرسلها إلى المُرْسَلَة إليهـا، مع رسـالة مرفقـة بمثابـة

استهلال للحكي. والسيرذاتي، سواء كان بصوت واحد أو بأصوات متعددة، هو أساساً مرآة لمرحلة ولجيل من المثقفين.

ومن هذا النمط نفسه نصوص أخرى كتبتها نساء: فبإتباعهن نموذج سعيدة المنبهي عبَّرَت بعض السجينات عن عبورهن من السجن مثل ثرية السقاط.

3- 1- 2- السيرة الذاتية الأكثر روائية (أو التخييل السيرذاتي)

اختار بعض الكتاب التخييل السيرذاتي، سواء بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، وذلك للتعبير عن مسار شخصيات نمطية:

- وهي حالة عبد الله العروي الذي استخدم شخصية رئيسية، هي شعيب. ومثلما هو الحال في روايتيه السابقتين «*الغربة*» و«*اليتيم*» تظهر شخصيته الرئيسية في "الفريق" لاستحضار حياة مثقف معاصر واختياراته الاجتماعية والسياسية والفلسفية: فهي سيرة ذاتية يمتزج فيها السرد باستمرار بالتأمل حول الفن والكتابة والسياسة والعلم، في أسلوب معتدل وعقلاني، ولكن لا يخلو من تعبيرية.

- مثال آخر: عبد الكريم غلاب في روايته «*شروخ في المرايا*»، وهي حكاية مجاز عاطل من عائلة متوسطة لم يتمكن من الحصول على عمل. والمرأة الشابة التي يحبها تتخلى عنه من أجل محام ثري. يقرر يائساً الانتحار بالارتماء من فوق الجسر بعد تردد دام وقت انعكاس وجهه في الماء. فهي رواية يمتزج فيها بشدة الرمزي بالواقعي.

– يصف محمد زفزاف (توفي في 2001) في «*الحي الخلفي*» و«*أفواه واسعة*» الحياة العادية لشخصيات هامشية: العاطلين والبغايا والمهربين، والأطفال المتخلى عنهم، في أعمالهم غير الشرعية (المخدرات، الخمور، الدعارة، التهريب، القمار) وفي علاقتهم العنيفة، ولكن التضامنية أيضاً. والسارد لا يدين الوسط ولا يدافع عنه، ولكن يكشفه في عذاباته وفي "إنسانيته".

ومحمد زفزاف، مثل محمد شكري، يكشف بصرامة عن واقع البؤس الفردي والاجتماعي، في لامبالاة الحكام: فهؤلاء لا يهتمون بهم سوى عندما يرتابون في نشاط سياسي... والحكي يبدأ إذن بجملة بوليسية يقودها قائد (ممثل السلطة المضطهدة) وينتهي بنفس المشهد: في وسع الشرطة الانسحاب لأن ذلك إنذار خاطئ. ففي العملين معاً صَوَّرَ محمد زفزاف شخصية مثقف يعيش في هذا الوسط؛ وبتضامنه معه فهو وعيه النقدي الجلي الساخر: في الأولى تمثله شخصية المعلم الصامت؛ وفي الثانية شخصية الكاتب المتشائم المدمن على الخمر (ووحده حبه للأم والمرأة المحبوبة يجعلان الوجود ممكناً).

ومن زاوية الكتابة، بالإمكان اعتبار الكاتبين معاً روائيين واقعيين، مع هيمنة التحليل السيكولوجي؛ لكنهما لا يصفان نفس الأوساط. وبالإضافة إلى ذلك، فكتابة عبد الكريم غلاب تقليدية، في تصوره للحكي وفي تمثله للغة على السواء؛ أما كتابة محمد زفزاف فأقرب إلى التجارب الجديدة في كتابة الرواية التي سنصفها في النقطة المقبلة. والحكي مُتَشَظٍّ، مع أنه مُوَجَّه على العموم بإشكالية تجد حلاً نسبياً لها في نهاية الرواية (في الرواية الأولى تجد الشرطة

رضيعاً متخلى عنه بدل الأسلحة المَخْفية التي تتوقع العثور عليها؛ وفي الرواية الثانية تتخلى الشخصية عن تمردها على الكاتب، وتوحي بمنظور جديد في الكتابة).

ومن بين طرائق التجديد الأخرى: إدماج تعدد الساردين، استعمال العبارات الشعبية الجريئة، تنويع الخطابات (تخييل، سياسة، تاريخ، تعليق فلسفي، خطاب شعبي...)؛ الحضور الدائم للسخرية والاستهزاء بإدماج النكتة أو التعليق الساخر؛ تعرية الملفوظات الحكمية والمَثَلية باللعب بالكلمات، مثل المحاكاة الساخرة للأسلوب القرآني؛ أو أيضاً الميتاسرد، خصوصاً التداخل في السرد (ففي *«أفواه واسعة»* تتمرد الشخصية على سلطة المؤلف وتقرر أن تُوَجِّه وجودها في استقلال عنه، مما يقود إلى تأمل حول وضعية الكتابة ومعناها وسلطتها).

3- 2- الرواية التاريخية

تفتح أعمال أخرى منظورات جديدة بتحويل شخصيات أو أحداث تاريخية إلى التخييل، مثل روايات بنسالم حميش (فيلسوف) وأحمد التوفيق (مؤرخ).

- رواية *«العلامة»* لبنسالم حميش:

هي، في قالب روائي، سيرة ابن خلدون، المؤرخ الكبير وعالم الاجتماع المغاربي. والمؤلف يرسم حياته بين القاهرة والمغرب العربي.

وتتميز الرواية بتداخل خطاب التخييل وخطاب المعرفة. يحكي ابن خلدون حياته باعتباره قاضياً وعالماً في وسط علية القوم في تلك

المرحلة؛ لكنه يمزجها بقلقه، بطموحاته، بحبه لزوجته، بصداقاته: وقد امتزج هنا بمهارة قدر رجل وقدر مجتمع استبصر آفاق مستقبلهما.

رواية «*جارات أبي موسى*» لأحمد توفيق:

نجاح أحمد التوفيق لا يقل قيمة، خصوصاً في روايته المعنونة بـ «*جارات أبي موسى*». ويتموقع الحكي في مغرب العهد المريني (القرن 14)، وقد اشتهر بأنه إحدى أغنى المراحل إبداعاً في الفن والثقافة. والشخصية الرئيسية هي أبو موسى، الرجل الورع الحكيم، المحاط بالعطف، وأيضاً بالإجلال من أقربائه في مدينة سلا، وخصوصاً الجيران، ولاسيما النساء. والمؤلف يمزج التفاصيل الوصفية (المسكن، اللباس، العادات، الاعتقادات) التي يستمدها من معرفته بالطرائق الأدبية التي يفتحها على متخيلات تاريخية.

وعلى مستوى الكتابة، يضع الكاتبان معرفتهم رهن إشارة سرد أدبي يُسَهِّلُ تنوع وجهات النظر: ففي «*العلامة*» لبنسالم حميش، المتلفظ في الجزء الأول من الرواية هو للقاضي ابن خلدون في شكل سيرة ذاتية تخييلية مُوَجَّهة بالحوار مع ناسخه. والجزء الثاني يرويه الناسخ عن شيخه، وهو سيرة بطريقة روائية. وهذه الإضاءة المزدوجة تقوي الأثر التخييلي لتاريخ عَلَم من الأعلام الأكثر تأثيراً في الثقافة العربية.

وتعدد وجهات النظر حول نفس الشخصية أكثر تنوعاً أيضاً في «*جارات أبي موسى*» لأحمد التوفيق: فالنساء هنا، هن اللواتي يحكين، الواحدة بعد الأخرى، إعجابهن وعلاقتهن بأبي موسى: كل واحدة تساهم بشهادة جديدة على الشخصية المُتَعَبِّدَة.

ورغم الميل الواضح إلى التعليمية وإلى الغلو المعرفي، فأحمد توفيق يفتتح نمطاً من الرواية (واصله في روايته الثانية «*شجيرة حناء وقمر*»)، وهو أقل تمثيلية في الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. لكنه يفتقد، مع ذلك، إلى القوة اللعبية والهزلية التي نجدها عند روائيين *مغاربة كتبوا* بالفرنسية في جنس «الرواية التاريخية» مثل إدريس الشرايبي.

3- 3 - اتجاهات تجديدية في روايات مغربية "شكلانية":

الرواية التجريبية

منذ عقد 1980، وخصوصاً 1990، بدأت الرواية المغربية المكتوبة بالعربية تجرب تقنيات جديدة، مثل الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية، وفوق ذلك الرواية العالمية. ومؤلفو هذا الاتجاه الجديد ممثلون في: محمد عز الدين التازي، في رواياته وقصصه القصيرة؛ أحمد المديني في رواياته الكثيرة والغزيرة غير القابلة للتصنيف (وهذا الكاتب الخصب الكرنفالي يحتاج إلى دراسة خاصة، لأن كتاباته غنية وذات أبعاد متعددة) مثل روايته «*مدينة براقش*»؛ وخصوصاً محمد برادة. وفي هذه الدراسة المختزلة سنتوقف عند هذا الأخير، وهو أكاديمي وناقد أدبي في المغرب وفي العالم العربي. كان في الأول قصاصاً، ثم آثر الرواية منذ 15 سنة مع «*لعبة النسيان*» و«*الضوء الهارب*» و«*مثل صيف لن يتكرر*»: وقد فضل تسمية هذا النص الأخير بـ «محكيات».

و«*لعبة النسيان*» لمحمد برادة هي محكي مثقف عن حياته، من الطفولة إلى مرحلة الرشد، خلال استعمار المغرب وبعده. وتم فيها التركيز على العلاقة بالأم، والتفكير في المسار النضالي لجيله. وانطلق في روايته الثانية، «*الضوء الهارب*»، من علاقة فنان تشكيلي بامرأتين من جيلين مختلفين، الأم والابنة، ويضع من جديد، في المستوى الأول، المرأة، لكن هذه المرة باعتبارها موضوعاً للفتنة بالنسبة للرجل، ومسألة جمالية بالنسبة للفنان، وإشكالية مركزيا بالنسبة لمستقبل المجتمع.

وكتابة محمد برادة تسائل، أكثر من كتابة أسلافه، معايير الرواية المغربية المكتوبة بالعربية (كما كانت في مرحلة السبعينيات والثمانينيات باستثناء بعض الأعمال). وإذ يتغاضى النص عن الحبكة الروائية فإنه ينكتب من خلال اللوحات، المشاهد، التأملات، البورتريهات... فهو نص شذري ذو نبرات متنوعة وخطابات مختلفة. ونسجل، على الخصوص، إدماج سجلات متعددة من اللغة العربية الكلاسيكية إلى الدارجة (خصوصاً الدارجة الفاسية) واللعب على الكلمات والتلميح اللعبي في مختلف النصوص المستمدة من الثقافة العربية الإسلامية كما من الثقافة الغربية، وكذلك التأمل الميتاسردي الذي يعمق المسافة بين اللغة الأدبية والخطابات المرجعية.

وتركز «*مثل صيف لن يتكرر*» *المسماة "محكيات"* على تعدد الاستحضارات، حيث يتم تعديل سرد المعيش بمبدأ "الروائية" (romanesque)؛ وهذا المبدأ هو في الواقع إدراك جمالي سيكولوجي، يَعطي بعدا آخر للأحداث المعيشة. وتتغذى سيرة

حماد، الشخصية الرئيسية، من السيرة الذاتية؛ وهي نفسها خاضعة لمبدأ "الروائية" هذا الذي يمنح النص الأدبي بعده الحقيقي. ويتميز بمسافة يضعها المبدع إزاء الأحداث المعيشة: مسافة سيكولوجية تسمح باكتشاف جوهر اللحظة الواقعية من خلال الانفصال الزمني وغليان الذكرى، في اتصاله بالأمكنة القاهرية التي أعاد زيارتها؛ مسافة نقدية من خلال الجلاء والتمييز المستمدين من حكمة التجربة. وقد خص محمد برادة، في هذا العمل، مقاطع كثيرة لمسألة الروائية هذه؛ بل في التوظيف نفسه لكتابته السردية تجد هذه المسافة المزدوجة تحققها الجمالي. وانطلاقا من أولوية هذا المبدأ ينبني النص وفق ترصيع أجناسي (سيرة، سيرة ذاتية ـ روائية) يعيد طرح التقسيمات التقليدية لنظرية الأجناس.

ولئن كان عمل محمد برادة مسمى بـ "محكيات" فهذا راجع ليس فقط إلى تداخل مادة سردية متنوعة من منظور الأجناس الغربية أساسا، بل لأنه يمزج المكونات السردية للأدب، [الأدب هنا بمفهوم الثقافة العربية الكلاسيكية]، مثل المحكيات الصغيرة القريبة من المقامات، والنوادر، والرحلة؛ وهي أجناس فرعية تسمح بالشذرية والأقواس والتلميحات والانزياحات عن الزمن الخطي للمحكيات التقليدية وعن رتابة الأسلوب. وبالإضافة إلى الحرية الكبيرة التي يأتي بها في كتابة الحكي (والحرية هي القيمة الأساسية للكتابة الروائية حسب باختين)، فهذا الاختيار يجدد النثر الأدبي العربي بمنحه توجهاً جديداً. ومثلما هو الحال عند بعض الكتاب المغاربيين باللغة الفرنسية (مثل عبد الكبير الخطيبي

أو الطاهر بنجلون أو عبد الوهاب مؤدب) يعيد محمد برادة التفكير هنا، بشكل عميق، في مسألة الأجناس، على ضوء اللقاءات الممكنة، وفي تجاوزات الأجناس القائمة في التقليدين الجماليين: الغربي والعربي الإسلامي.

وهذا التفاعل الأجناسي مؤسس على خطاب نقدي، مؤكداً الاستحضارات المتعددة التي تنسج العالم المسرود: فالنص يتطابق مع مختلف أشكال بحث ـ حكي، التي تسمح للسرد بأن ينكتب تحت إضاءة مزدوجة: إضاءة الانفعال التي تكتسيها الأحداث التي أعيد النظر فيها من خلال إدراك "الروائية"، وإضاءة النظرة الجلية للباحث الذي يُقيِّمُ المدى الجمالي والفلسفي لفعل كتابة "الآخر" واستحضاره وإحيائه، ذلك "الآخر" المتواري خلف كثافة العيش اليومي، والذي يمنح الحياة الحقيقية كامل معناها: فيصبح الأدب ضرورة أساسية للوجود.

إذن أصبحت الممارسة والتأمل في الفن الأدبي فعلاً كتابياً واحداً متماسكاً يعضد أحدهما الآخر حتى المشهد النهائي، وهو حجر عثرة العمل: صار الحلم الرمزي بالمنزل القاهري وحارسته الرائعة المنطقة الدائمة التي نحتفظ بها إلى الأبد في دواخلنا، "وهو ما يتبقى بعد فقدان كل شيء". وكثيرة هي الصفحات التي تذكرنا بالإبداعات الكبيرة، مثل إبداعات كافكا أو بروست (أو فيليني في الميدان السينمائي)، ممزوجة بخيال خصب على امتدادها، انطلاقاً من سؤال مستمر يسائلنا ببعده العالمي: مصر هذه المعشوقة بعمق والمستنبطة بمكانتها في متخيل كل مثقف عربي، وخصوصا هنا متخَيَّل مغربي يُحْيي شبابه المنصرم في عاصمتها الأسطورية، تعلو

على الصورة الواقعية، بفضل سلطة "الروائية"، التي تجعلها قابلة للسكن، وهو نفسه الذي يجعلها قابلة للعيش وفاتنة لسكانها، رغم أوجاع التاريخ والمرحلة الراهنة: سلطة القوة الرمزية للغة ولسينماها وصحافتها، ونوادر شعبها على الأحداث وفكاهته...

والمسافة الزمنية والفضائية، التي هي أصل "الروائية"، تمكن هنا أكثر منه في أعمال محمد برادة الأخرى من التوفر على رؤية جمالية وأنتربولوجية "لآخر" قريب وبعيد في الوقت نفسه، في اختلافه، وفي تعذر اختزاليته، وفي استمراريته. ولكن هذا التصور يُدْرِجُ بشكل جوهري عالم متخيل شخصي مفتون باندهاش الكتابة الذي جعله لقاء مصر، مع كل زيارة جديدة ممكناً.

فهذا العمل المشكالي لمحمد برادة، في استحضاراته، وسِجِلاّته، وزمانياته الممتزجة، وتشابك السرد فيه بالتأمل، في ملتقى ثقافات ولغات متعددة الأصوات، يغني بطريقة جديدة المتن الروائي الأدبي المغربي والمصري والعربي. وهو من كبريات الأعمال في الوقت الراهن.

4- موضوعة جديدة في الرواية المغربية: «الحرّاگـــة»

(المهاجرون السريون)

تعالج كثير من الروايات (والأفلام) هذه المسألة منذ نهاية القرن العشرين. فهي موضوعة دالة على عبور الرواية المغربية من القرن العشرين إلى القرن الحادي والعشرين.

ومن بين هذه الأعمال نقدم عملين يمنحان مكانة مهمة نسبياً لهذه المسألة: عمل ماحي بنبين «*أكلة لحوم البشر*» وعمل يوسف أمين العالمي «*المهاجرون السريون*».

يحكي العملان معاً مصير المهاجرين السريين، ويطلق عليهم "الحراگة": فالروايتان محكي مجموعة من المهاجرين السريين مصيرهم الموت، عند محاولتهم الالتحاق بأوربا عبر البحر انطلاقاً من الشواطئ المغربية.

ويسيطر على العملين السرد بضمير المتكلم: لكن السارد (بضمير المتكلم) عند العلمي متعدد: شخصيات بضمير الغائب، بعضها تصبح ساردة بضمير المتكلم، حاكية حياتها بنفسها. ويختلط النمطان السرديان في بعض الأحيان، خصوصاً عند يوسف أمين العلمي.

وللروايتين بعد مأساوي: فشل سفر المهاجرين السريين وغرقهم. والخاصية الدرامية للحكي مشدد عليها بالتركيز على الفضاء والزمن: فالحكي مبأر أساساً على الفضاء البحري، وخصوصاً على الشاطئ المتوسطي، مكان الكارثة. والمدة محدودة في ليلة واحدة في «*أكلة لحوم البشر*»: وقت انتظار المهاجرين السريين، قبل الإبحار، من أجل محاولة العبور؛ وهي أكثر اختزالاً في «*أكلة لحوم البشر*»، ما دام المستحضر أساساً هو لحظة لفظ البحر للأجساد على الشاطئ (بطبيعة الحال، في العملين تندمج مختلف الحكايات حول حياة الشخصيات التي تضيء الاختيار الذي قاموا به؛ وإذن في المحكيات المدرجة توجد فضاءات أخرى).

والمحكي هنا لا يركز على موت المهاجرين السريين، بل على المخاطر التي يتعرض لها هاربو هذه الأزمنة المعاصرة، والأحاسيس

التي يحسونها. ويضيف إليه يوسف أمين العلمي حديثهم فيما وراء القبر، وشهادات الأقرباء.

وفي الروايتين يأخذ البحر مكانة كبيرة إلى أن يصبح ليس فقط فضاءاً جوهرياً، بل شخصية حقيقية أحياناً، تارة عدوا للمهاجرين السريين، وطوراً حليفاً لهم. وفي كلتا الحالتين فهو الكاشف عن مصيرهم. وقبل أن نرى هذه الأبعاد الثلاثة لنتفحص باختصار *دلالة "المهاجر* السري": سنحصل على سمتين تحددانها: "المخالف للقوانين"، "المتهرب من الرقابة".

والمهاجر السري مثل البحر، لا ينشغل بالحدود، متنقلاً من مكان إلى آخر، خارقاً القوانين والمراقبة البرية؛ وبذلك يشكل البحر وسطاً ملائماً (ولكن لا يخلو من مخاطر) لتنقلاته، ويرمز بقوة إلى مصير المهاجر السري: الخلاف والإخفاء هما السمتان المشتركتان فيهما. وهذه الوشائج تشرح انجذاب المهاجر السري إلى البحر رغم مخاطره؛ ويعتبره، في اتصاله معه، مكاناً للخلاص، ممثلاً في بعض الصفحات باعتباره مرآة (خصوصاً عند يوسف أمين العلمي).

– والبحر من وجهة نظر المهاجر السري خصوصاً متعدد الدلالة: يقدم على أنه: 1 – معارض، 2– مساعد، 3– كاشف.

1– البحر معارض

منذ الوهلة الأولى يُرى البحر باعتباره عائقاً، "مانعاً" (يوسف أمين العلمي، ص 127). وهذا العائق هائل، ما دامت الروايتان اختارتا سفر الهجرة السرية الذي ينتهي مأساويا بموت المهاجرين. وماحي بنبين وضح هذه المجازفة البحرية بسرد حياة مختلف

الشخصيات في انتظار الإبحار؛ فهو يجعلهم مألوفين في وجودهم الراهن والسالف، ثم بأثر معاكس يكشف لنا غرقهم في الصفحات الأخيرة من الرواية، من خلال خبر أذاعته التلفزة الإسبانية، أمام محل تجاري حيث توقف السارد وابن عمه اللذان فوتا القارب، فنجيا من الموت.

وركز يوسف أمين العلمي على جثث المهاجرين السريين الذين قذف بهم البحر بعد الغرق منذ الصفحات الأولى: فبتلفظ متعدد حول نفس الحدث، تلفظ الآباء الذين هم في حداد، لكن أيضاً من خلال صوت ما وراء البحار للمهاجرين السريين، تقوّتَ الرؤية المأساوية. هذا المفعول أصبح هَوَسِيّاً بالرجوع إلى نفس مشهد الأجساد الممزقة، وإلى نفس جمل الحداد والألم: "لقد غرقوا!" (تتكرر العبارة مثل لازمة)، وبالالتجاء إلى تعدد وجهات الصورة الفوتوغرافية ومسافاتها، موهما بوجهة نظر بصرية تعجز الكلمات التعبير عنها.

فصورة البحر مرتبطة بالموت: و«ما دام يوجد هنا وهناك، والبحر بين الاثنين» (يوسف أمين العلمي، ص 145)، ستقوم الرغبة في «الإبحار اتجاه الموت» (يوسف أمين العلمي، ص 143)؛ أو أيضاً: «البحر مكان حكايات هؤلاء الرجال وهذه المرأة الذين أصابوا الموت حيث كانوا يعتقدون وجود الحياة» (يوسف أمين العلمي، ص 73). فيوسف أمين العلمي هو الذي يبئر أكثر الخاصية الإبادية للبحر من خلال صور مختلفة، وخصوصاً صورة الحيوان القاتل الذي يهاجم الرجال وزورقهم (يوسف أمين العلمي، ص

66)، ويفترس الأجساد مثل وحش (استحضار السيكلوب* ضمنياً). وكما يعتدي الإنسان على كائنات البحر يعتدي البحر عليه (وقد شُبِّه في البداية بسمكة عندما لفظها البحر).

البحر ـ الموت نُظر إليه، عند يوسف أمين العلمي، من وجهة نظر شخصيات في حداد (خصوصاً أم مومو)، كما من وجهة نظر الغرقى بطريقة خطاب ما وراء البحار. فالحداد أمام الأجساد غير المعروفة يجعل الكلام والألم متعذري الوصف، أمام لامبالاة البحر (يوسف أمين العلمي، ص49). وكما في فيلم «*تحت الرمال*» لفرانسوا أوزون فالمواجهة بين المرأة والبحر شعور مركب من الحقد والمنافسة والغيرة والتواطؤ الناقص، شعور تحسه نساء فقدن أحباءهن بسبب البحر، وخصوصاً الصيادين. ففي هذا الفيلم صورة البحر تمحو المحبوب، فتعبر بفراغه عن توتر شديد المأساوية.

والبحر من وجهة نظر المهاجر السري، باعتباره عنصراً مهدداً، يسمح بمقاربة العواطف التي يحسها؛ وكل واحد من الكاتبين تبنى تقنية مختلفة لتقديم الحالات الداخلية للشخصية: فهما يصفان القلق والرعب والغم قبل العبور وبعده، أمام المياه المُهدِّدة: «تلتطم الأمواج بلا هوادة بالصخور البحرية والحواجز؛ أحسها تتدفق حتى في عروقي» (ماحي بنبين، ص 25)؛ إحساسات مقرونة بالغم الأكثر انتشاراً «والذي لا يرخي أبداً قبضته»؛ فهو ليس له «سبب واضح، ولا وجه يمكن الكشف عن هويته» (ص 37)، لكنه يرافق المهاجر السري طوال وجوده كهارب في البحر وفي البر.

---

* عملاق أسطوري بعين واحدة (المترجم).

2- البحر مساعد

المفارقة هي أن البحر، رغم تهديداته، يجذب الشباب اليائس؛ فهو بالنسبة إليهم مكان ملجئهم، وإمكانية خلاصهم وجواب ممكن لشدتهم.

وهو قبل كل شيء، شكل من أشكال التواطؤ يمحو البصمات والآثار والمسار، ويجعل التحقق من عبورهم مستحيلاً.

وهو مكان الاستقبال، أياً كان أصلهم وجنسهم؛ وومو في حوار مع أمه من ما وراء البحر يقول: «نعم، ليس لي سوى البحر ملاذ، أماه! فهو الذي يستقبلني بين يديه» (يوسف أمين العلمي، ص54) (...) بـ «هذه النظرات في العينين، وهذه الأصوات على الشواطئ، الضحكات على الرمال المبللة (...) كان علي أن أرحل، قولي من أحسن من البحر يستطيع استقبالي بين يديه، ويجعلني خفيفا على أمواجه» (يوسف أمين العلمي، ص55).

كل أولئك الذين اختاروا البحر فعلوا ذلك من أجل تجنب الإهانات وأنواع الحرمان المختلفة التي تمنعهم من الإحساس بالانتماء إلى منطقة (حكايات كل حياة من هذه الحيوات تبين الحوافز التي تبعثر المعالم)، وعكس ذلك تحررهم من إكراهات حياة بدون معنى. فانفصالهم عن الأرض يجعل ارتباطهم بالبحر ممكناً رغم التخوفات التي يحسونها.

فالدعوة إلى السفر، المحفوف بالمخاطر بكل تأكيد، نحو عالم أكثر قابلية للعيش بفضل البحر، يقدم إمكانية ما لشبابهم: فالبحر يسمح لوجودهم هنا بالامتداد هناك. وهذه الحركية التي يحتاجها

كل شاب تم الترميز لها بحركة الأمواج نفسها وبرقصاتها؛ ومن هنا المرح الذي يغمرهم عند التقائهم به، مثل صلاح، في رواية يوسف أمين العلمي، الذي استغواه البحر، بين هدهدة الأم وهدهدة البحر، ومثل الافتتان الذي أحسه رضوان الملتحي أمام رقصات الأمواج، ومثل عمر، الشاب البالغ السادسة عشرة من عمره، ذي العينين الزرقاوين، المفتون بزرقة البحر التي سوف يمتزج بها.

يأخذ البحر، بالفتنة التي يمارسها، في هذا الإحساس التناقضي كمكان للحياة وللموت في الوقت نفسه، تارة هيئة أم تقتلع الشباب من أمهم الحقيقية (انظر المطابقة بين أم - يم (mere-mer) عند يوسف أمين العلمي)، وطورا هيئة معشوقة تغري بغنائها (استحضار عرائس البحر)، لتملك هؤلاء الشبان التائهين. وفي هذه الحالة يُنْظَر إلى البحر في علاقاته الشهوانية؛ وصفحات كثيرة تم تكريسها لهذا الرباط الاستعاري عند هذا الكاتب أو ذاك. والصورة الأكثر تأثيراً توجد في هذه العبارة (نجدها بشكل غريب في العملين معاً): «اشرب البحر» (المشتقة من عبارة Ce n'est pas la mer à boire)، والتي يوظفها بشكل حرفي تخييلياً من خلال حكاية اصبانيا(Sbania)، وهو شاب «يريد شرب البحر» (كل يوم يتجرع منه جزءاً) للالتحاق بهناك القريب من هنا، وهو اسبانيا.

3- البحر كاشف

البحر كاشف لوجود لم يكن له معنى في السابق؛ فهو يحول فضاء وزمن كائن اختار ركوبه: ويبين العملان تحول هذه الوضعية الزمكانية للمهاجر السري.

وليس صدفة، في العملين معاً، أن المؤلفين يؤكدان على محكي حياة كل شخصية من الشخصيات قبل التقائها من أجل السفر السري. فالمحكيات تعبر عن اختلاف معيش كل واحد منها. ولا تجانس المسارات الحكائية هذا يتناقض مع مصيرهم المشترك: الحلم بالمناطق الغربية؛ «هذا الحلم مشترك، يقول سارد ماحي بنبين، من أجل أن نجد أنفسنا فوراً في الجهة الأخرى من البحر، هناك، على الضفة الممنوعة».

يتجلى أحد الرموز القوية لهذا القدر الواحد المشترك أمام البحر في تدمير أوراق الهوية قبل الرحيل في البحر؛ فهو أحد معاني "الحريگ". ومعنى آخر يوجد عند يوسف أمين العلمي حين يتوجه مومو إلى أمه لكي يشرح لها لماذا حرق يده، يقول لها: «يجب أن تعلمي... كيف أعبر عن ذلك... نعم، أحترق لأرى هل أنا موجود، وأيضاً، وأنت تعلمين ذلك أماه، فأنا أوجد بما فيه الكفاية لكي أرحل». ففعل الرحيل يمكن من صرف هذه الطاقة التي يحملها كل شاب بداخله، ولا تجد إلى ذلك الحين إمكانية تمظهرها.

وباختصار هذا بحث حقيقي عن معنى الحياة التي يتطلع إليها المهاجر السري بعيداً عن الحاجة وعن إرادة تمديد الوجود بالبحث عن قوت هناك. وهذا السفر البحري المحفوف بالمخاطر (لأنه غير قانوني) يمنح الوجود معنى: بتحويله ماضياً متشظياً يوجهه قرار التغيير هذا؛ وبالارتماء نحو المستقبل يعطي استمراراً للوجود، وبالتالي يعطيه معنى؛ وبتحويل حياة تافهة وفردية إلى قدر جماعي مطعم بالحلم والأمل في حياة مؤمثلة (الهناك، ما وراء البحر، يتم تصوره في متخيلهم مثل عالم فردوسي، على نقيض عالم موقعهم).

والبحر، بخلاف البر الذي يورطهم، يأخذهم لتحقيق أحلامهم التي لا يمكنها إلا أن تذبل في المنخفض؛ فهم في حاجة إلى فضاء أزرق سماوي، لانهائي. إذن، من فرط تشبثهم ننتهي باقتفاء آثارهم إلى الأعلى، نحو سماء الحرية" (ماحي بنبين، ص 92).

بهذا المشروع تنحكي الحياة، سواء اتخذت سَعَة حكاية بسيطة (لأن كل حكي يمنح الوجود معنى، بتحويله لاتجانس حياة ما إلى تجانس حكاية، كما يبين ذلك بول ريكور في «*الزمن والحكي*»)، أو بلغت مستوى الأسطورة أو الملحمة؛ ومأساة المهاجرين السريين من بعض الأوجه تشبه قدر أبطال الملاحم وأساطير الأدب العالمي: فهم أيضاً لهم رؤيا الأماكن الطوباوية (هذه السعادة التي لا يجدونها هنا، ويسقطونها على فضاء آخر). لهذا فهم مستعدون للمخاطرة بحياتهم في مواجهة محنة البحر الرؤوف تارة، والعدواني تارة أخرى (انظر صراع السارد في الصفحات الأخيرة في «*أكلة لحوم البشر*» (ص 201 ـ 209) لإنقاذ ابن عمه).

إن قدر المهاجرين السريين، في علاقتهم بالبحر، رمز وضحيتهم، هو موضوعة جديدة في الأدب المغربي والمغاربي. وبعيداً عن المأساة الخاصة في سياقها التاريخي فهو أحد المواضيع الحاملة لمحكيات وأساطير كبرى؛ وهذه فكرة صيغت صياغة مجازية في النصوص نفسها التي جئنا على تلخيصها. فالأدب يسمح بإعطاء البعد الملحمي والمأساوي الكامل لواقع هذه المأساة الإنسانية التي لا يعمل الحاضر سوى على توطيدها. لذلك استمر كثير من الكتاب المغاربة، الجزائريين والتونسيين، منذ سنة 2000، في تطوير هذه الإشكالية، فأغنوا بذلك المتخيل الأدبي.

ولكي نقتصر على بلدان المغرب العربي (لأن كل مناطق العالم معنية بهذا الحدث المؤثر)، فهذا التمثيل هو مثل للهوية الراهنة لأغلبية واسعة من الشباب المغاربي الذي يطمح إلى الانفتاح العالمي، وإلى رفض المحافظة، وإلى التمرد على القدر؛ فمغامرتهم الملحمية تعطي العولمة معنى حقيقيا، وفي الوقت نفسه تُعري الخطابات الإيديولوجية للقوى العظمى حول هذه الموضوعة التي لا تخدمهم سوى في ترسيخ سيطرتهم، وليس لتشجيع انفتاح الفضاءات لمواطني العالم. فهي تشكل قدر كل هذه المنطقة الواقعة على عتبة الغرب، المسماة المغرب(Maghreb)؛ ففي كلمة "مغرب" معنى "غروب الشمس"، وهي خديعة توهم (لأن الشمس لا تغرب أبدا)؛ لكنها تحيل على معنى الغربة والغرابة في هذا "الغرب" القريب جدا والبعيد جدا. وبغض النظر عن قدرنا كمغاربيين، ألا يجسد المهاجر السري طلب كل كائن وهو البحث عن معنى لوجوده؟ والمستقبل سيقول لنا هل سيدفع نموذج هؤلاء الناس بالمسئولين هنا وهناك إلى النظر نظرة أخرى إلى مستقبل البشر المعنيين، حتى تحول الهجرة السرية الحياة إلى هدف، مانحة معنى للوجود.

خلاصة

في نهاية هذا العرض يمكننا وضع خلاصة مقتضبة للاتجاهات المهيمنة في الأدب المغربي لسنوات التسعينيات:

- تطور ملحوظ في الإنتاج الروائي؛
- هيمنة موضوعة السيرة الذاتية، في اختلاف أشكالها (غير التخييلية والتخييلية)؛

– انفتاح الرواية على تداخل الأجناس وتداخل الخطابات، وأيضا الانفتاح على أجناس جديدة (مثال: المحكي الأدبي التاريخي، المحكي السجني)؛

– كتابة روائية جديدة تتميز بتحرير اللغة نحو التفاعل اللغوي، وبالمسافة اللعبية والسخرية، لكن دون إفراط في النزوع الجمالي ولا في التدمير الشكلي؛

– تقارب في الموضوعة والجمالية بين الرواية المكتوبة بالعربية وبالفرنسية؛

– احتمال العناية بالآداب المهمشة اليوم: الأدب النسائي، الأدب الأمازيغي، أدب الأطفال والشباب؛

– مكانة أكثر استبطاناً للغريب وللغرابة في المتخيل الأدبي.

وتساهم هذه الاتجاهات كلها في تأكيد الكائن باعتباره موضوعاً في خصوصيته وفي اختلافه، وتلائم نسبية وجهات نظر الأفراد والمجتمعات. وتعطي الرواية، والأدب عموماً، بعداً رمزياً قوياً لهوية الكائن هذه، وقلما احتُرمت، مع أنها أساسية لسعادة الجميع وازدهارهم.

يجب الآن التساؤل عن تطور هذا الأدب في بداية القرن الحادي والعشرين، لرؤية ما إذا كانت هذه الاتجاهات تتأكد، في ضوء الأحداث التي بصمت بداية القرن الجديد؛ على أن نتوقف قبل ذلك عند هذه الكتابة السردية "الناشئة": نصوص الكاتبات؛ وهذا حدث جديد في المشهد الأدبي المغربي للقرن الماضي.

الفصل الخامس

روايات ومحكيات نسائية

1980 ـ 2000 هوية جنس أدبي

يرجع الاهتمام أيضاً بهذه المرحلة إلى تطور كتابات النساء، وخصوصاً المحكيات التي تتموقع بين السيرة الذاتية والرواية، وسنعرض في بداية الأمر للسياق السوسيوتاريخي والثقافي للأعمال، قبل معالجة المسائل الأساس في كل أدب ناشئ مثل هذا الأدب: ويتعلق الأمر بإشكالية الجنس الأدبي والفضاء، والذات في حد ذاتها وفي علاقاتها بالتقليد وبالحداثة. ومثلما هو الحال بالنسبة للروايات الأخرى التي تناولناها، سنسعى إلى إضاءة المظاهر الموضوعاتية والجمالية.

1 – الرواية النسائية في المغرب: التاريخ والمشروعية والتلقي

يعتبر الأدب النسائي بالمغرب، وعلى الخصوص الرواية، حديث العهد؛ فجماليته الروائية في الوقت الحالي متواضعة، لكن كتابته تثير إشكاليات جوهرية بالنسبة لوضعية المغرب اليوم. وبالنظر إلى فتوته، فمن الضروري معرفة ظروف نشأة هذا الأدب، ومشروعيته وتلقيه.

1 – 1 – تاريخ نشأته

ظهر الأدب الروائي النسائي بالمغرب منذ عقد 1980 وخاصة 1990، باستثناء بعض الأسماء مثل خناثة بنونة (التي تُعرف أعمالها بداية من الستينيات) وليلى أبو زيد. ويمكننا أن نتساءل: لماذا الآن فقط هذا الاهتمام؟

يتضح هذا من خلال أسباب وطنية ودولية:

– الأسباب الوطنية: تنخرط الكتابة النسائية في حركة حديثة انفتحت فيها نسبياً السلطات العمومية، والمثقفون على العموم، على تعابير جديدة مهمشة إلى ذلك العهد، مثل أدب الشباب وأدب الهجرة والأدب النسائي. ونعتقد أن هذه التعابير الجديدة حاسمة في التطور المستقبلي للمجتمع.

– الأسباب الدولية: لقد دفع تأخر المغرب ـ فيما يتعلق بمسألة حقوق الإنسان والمساواة بين الجنسين ـ بالمنظمات الدولية إلى إثارة انتباه الحكام، والضغط عليهم؛ فصارت المساعدة الممنوحة للدول السائرة في طريق النمو مشروطة أكثر فأكثر بمكانة المرأة في المجتمع.

وفي استقلال عن هذه الأسباب، هل النساء المغربيات (وهن اللواتي شاركن بشكل فعال في تحرير الوطن) لم يساهمن، بطريقة أو بأخرى، بوعي أو بدون وعي، في هذه السلبية الثقافية؟ ربما كانت تلك الوسيلة الأفضل لإظهار أن الرجال، وحدهم، سيقودون المجتمع إلى الأزمات، وإلى المأزق الذي يوجد فيه بلد مثل المغرب! وبدون الذهاب إلى هذا الحد وبلهجة جدية، نعتقد أن هذا التأخر، الذي ترجع أصوله بعيداً، يفسر تاريخياً برفض الرجال فسح المجال للنساء للمشاركة في الأنشطة الرمزية ذات الخاصية

الكتابيــة، لأن المكتـوب كــان دائمــاً مرتبطــاً بالمقــدس، وبالتــالي بالسلطة.

وسواء في المغرب أو في بلدان إسلامية أخرى، فالمراحل الوحيـدة التي استطاعت فيها النساء التعبير أدبياً وثقافياً كانت هي المراحــل التي وصـلت فيهـا المجتمعـات الإسـلامية الأوج (مـثلاً في العصـور الوسطى بالأندلس حيث كانـت تعـد الشـاعرات بـالآلاف). وتـربط فاطمة المرنيسي، في «*أحلام النساء*»، انحطاط المجتمعات الإسلامية بالموقف السلبي الذي اتخذه الرجال من النساء.

ورغم المهمة الشاقة المنزلية التي كن مكلفات بها طوال التـاريخ، فهذا لم يمنعهن من التعبير "خفية" بواسطة الأدب الشـفوي، وهـو غني جدا بفضل الإبداعية النسائية (الحكايات الشعبية، الأمثـال، الأغاني، الأساطير، الأناشيد، النوادر المضحكة...): وهو منجم من المعرفـة حـول السـلوكات الاجتماعيـة والثقافيـة للرجـال والنســاء وعلاقاتهم أيضاً.

ومنذ الاستقلال عرفت النساء المقيمات في المدينة التمدرس، ولكن بنسبة أقل من الرجال، وبعضهن يتابعن دراساتهن الآن في الأسلاك العليا، خصوصاً في كليات الآداب التي يوجـدن فيهـا، إحصـائياً، أكثر عدداً من الذكور في بعـض الشـعب (خصوصـاً الأدبيـة منهـا)، على الأقل منذ عشرين سنة.

وبشكل مفارق، وبالنظر إلى الإنتاجات الأدبية الراهنة، فإنهن لا يمثلن سوى أقلية صغيرة بالنسبة للمؤلفين الذكور. وأوضحت دراسة ببليوغرافية لسنتي 1998 ـ 1999 بأن أعمـالهن لا تمثـل أكثـر مـن

خُمس (1/5) الإنتاج الوطني بالفرنسية، وعُشره (1/10) بالعربية[1]. وكانت النسبة المئوية زهيدة قبل العقد الأخير.

هذا الفرق الواضح جداً بين عدد المجازات في الأدب وبين عدد مؤلفات الأعمال، بالمقارنة مع وضعية الذكور، يرجع أساساً إلى سببين:

– بمجرد ما تنهي النساء دراساتهن، يواصلن التصرف على النموذج التقليدي للمرأة ربة البيت: يكرسن حياتهن للزوج وللأبناء قبل كل شيء، مضحيات بوقتهن الذي يمكن أن يخصصنه للإبداع والتطور الثقافي.

– عندما يعملن خارج البيت، فإنهن يجمعن مسؤولية مزدوجة: مسؤولية المهنة التي يمارسنها، ومسؤولية البيت (التي يضطلعن بها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة بمساعدة الخادمة). فهن إذن في وضعية دون وضعية الرجال.

وبعض الأوساط التقليدية، ما زالت قوية جداً في الوقت الراهن، لا تنظر بعين الرضا إلى بداية التعبير النسائي هذه، في الحقل الأدبي والثقافي. بل تعتبر أن التشجيعات التي تستفيد منها حالياً بعض الإنتاجات النسائية، خصوصاً المعارضة منها، هي مناورة من قوة خارجية تريد تخليد نفوذها: والهدف بالنسبة إليها تحقير الرجل المغربي ومجتمعه وقيمه، من الداخل، بواسطة النساء.

هذا الموقف، المدافع عنه في بعض المقالات الصحافية، أو في بعض النقاشات والجدالات بين المثقفين، يمكن دحضها لأسباب كثيرة:

1 — الرجال هم أيضاً "مناوَرون" (وليسوا مناوِرين) مثل النساء: كل كائن إنساني قد يخضع عن وعي أو بدون وعي للتأثيرات الأجنبية: فلماذا الارتياب بالنساء فقط؟

2— توجد فعلاً أعمال عنيفة إزاء الرجال، وفي بعض الأحيان بإفراط، بدون تمييز، مثل حالة حكي رشيدة يعقوبي «*حياتي صرختي*»؛ هذه التجربة، سواء كانت حقيقية أو غير حقيقية، تنتمي إلى الأدب (رغم أننا يمكن أن نناقش قيمة النص) باعتبارها تجليا لمتخيل مصدوم بالعلاقات السلبية مع الرجال؛ لا يهم إن كان هذا العمل سيرة ذاتية أو لا، شخصياً أو غير شخصي، صادقاً أو غير صادق؛ المهم أن المرأة استطاعت أن تكتب أولاً، وهو الشيء الذي يدل على عهد جديد بالمغرب. ففي الجوهر لا يمكننا أن نحكم على عمل حسب معيار الوفاء للواقع، مثلما نقوم بذلك بالنسبة للوثائق الرسمية. والمجتمع المغربي لا يختزل في هذا النموذج فقط الذي لا ينتمي دائماً، وللأسف، للتخييل البحت. فمهم إذن أن توجد نصوص مثل التي جئنا على ذكرها، مثل نص رشيدة يعقوبي أو «*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*» لفضيلة السبتي أو «*جراح الروح والجسد*» لمليكة مستظرف.

3 — لا تنحصر كل الأعمال النسائية في هذه الموضوعة؛ فبعضها تصف علاقات الرجال بالنساء الناجحة أو المضطربة أو العادية: كما هو الحال بالنسبة لـ «*امرأة بكل بساطة*» لبهاء طرابلسي، "*ياسمينة والتميمة*" لأنيسة بالفقيه، «*الراكد*»، لنوفيسة السباعي.

4 — وماذا يمكن أن نقول عن النصوص التي تركز نقدها على الآلام الناتجة عن الهيمنة الغربية بصيغة جدية، مثل الروايات

والسير الذاتية لـ: ليلى أبو زيد و«*القاتلة*» لنزهة الفاسي، أو بصيغة فيها مسافة وهدوء، مثل «*أحلام النساء*» لفاطمة المرنيسي.

5 — بالإضافة إلى ذلك، اختارت بعض الأعمال أن تبين مسؤولية النساء، ليس فقط فيما يخص جور النساء الأخريات، على غرار نادية شفيق في «*بنات الريح*»، لكن أيضاً في الألم الذي يمكن إلحاقه برجال لا يستحقون هذه المعاملة: توضح حورية بوسجرة هذه الإشكالية في «*أجساد متسترة*».

هذه الأمثلة تبين أن هذا الأدب، رغم فتوته، لا يسلك نفس المسار، وكل حكم جازم سيكون غير ملائم.

1 — 2 — لماذا «أدب نسائي»؟

يرفض كثير من الجامعيين عبارة "أدب نسائي" بالنسبة لهذا الإنتاج، معتبرين أن التمييز انطلاقاً من معيار جنسي غير مقبول. وآخرون يرفضون هذا النعت لسبب آخر: فالنصوص التي كتبت لحد الآن، من وجهة نظرهم، لا تتوفر على قيمة أدبية كافية. وأخيراً يخشى بعض الكتاب، خصوصاً النساء، أن تعزل هذه التسمية كتاباتهم.

وتمييز إبداع أدبي انطلاقاً من الجنس ليس بكل تأكيد مطلوباً في المطلق. ومع ذلك، فهناك سببان أساسيان يدفعان إلى الاحتفاظ بهذه التسمية مؤقتة.

— التعبير الأدبي النسائي حديث العهد، ولو أُدمج في الأدب المغربي عامة، لَمَر دون أن يُلتفت إليه، بالنظر إلى قلة مؤلفاته في

هذه اللحظة. وعندما تصبح أسماء "الكاتبات" معروفة بما فيه الكفاية، كمّا وكيفا، لن يكون آنذاك من سبب لتمييز هذا الأدب.

– مجيء النص الأدبي النسائي، في تعبيريته المزدوجة، العربية والفرنسية، تحقق تقريباً في وقت واحد: هذه الولادة متزامنة تقريباً فيما يخص المحكي الروائي. فالانشغالات الموضوعاتية والجمالية للكتابات بالفرنسية والعربية متقاربة، ولم تكن تلك حالة الأعمال التي كتبها الرجال في عقدي الخمسينيات ـ الستينيات، إبان مجيء الرواية المغاربية الذكورية.

سيتأكد كل قارئ في المرحلة الراهنة، بأن الأعمال النسائية ليست مجرد إعادة إنتاج للأدب الذكوري. نعم توجد موضوعات مشتركة مع الأدب الذكوري (الرجوع إلى التاريخ الاستعماري، نقد تجاوزات السلطة، معارضة بعض التقاليد السلبية بالنسبة لمجموع المجتمع، الأمل في حياة معاصرة...)، لكن هذه الموضوعات عولجت نسبيا، بشكل مختلف. ومن جهة أخرى، فالبعض منهن تناولن موضوعات جديدة: تجارب ذات خصوصية نسائية حول المسائل المعالجة. وبعض الكتاب الذكور نددوا بوضعية المرأة ووصفوا جسد المرأة وكلامها وأفكارها الداخلية، وإحساساتها، وأوجاعها؛ ولا يمكن لهذه الرؤية أن تطابق تماماً ما عليه النساء أنفسهن. وهكذا نحس اختلافاً كبيراً في الوصف ـ التنديد بالاعتداءات النسائية عند عبد الحق سرحان والطاهر بنجلون من جهة، ومليكة مستظرف أو زهور كَرام من جهة أخرى. ونفس الشيء، فمدينة فاس وعالمها النسائي عند فاطمة المرنيسي لا علاقة لها بتلك التي يقدمها لنا الطاهر بنجلون؛ أو أيضاً العلاقة بين البنت والأم في

«*أحلام النساء*» القائمة على تلقين متواطئ وسري لا تظهر في أي من الأعمال الذكورية، ويصدق هذا أيضاً على محادثات النساء، ورؤيتهن للرجال ولأنفسهن ولمشروع مجتمعهن ولثقافتهن... ويمكننا مضاعفة الأمثلة حول ما يمكن أن تكشفه هذه الأعمال كإدراكات جديدة لعالم يجاورونه يومياً دون أن يروه واقعياً. وعلى الأرجح بدأ تلفظ آخر في تعدده يتموقع في الحقل الأدبي المغربي: العلاقة بالذات، بالفضاء، بالزمن، بالمناص...

1 – 3 – تلقي الأدب النسائي

يستحضر الباحثون الجامعيون، بشكل عام، الأدب النسائي الفني بالمغرب، في أحسن الحالات، بتفهم: فغالباً ما نُظر إلى مضمونه بشكل سلبي، لأنهم زعموا أنه يعالج، بطريقة تكرارية، موضوعة الفشل في العلاقة مع الرجل. وادعوا أن هذا الأخير في مظهره السالب، يتم تقديمه كمسؤول عن هذه الوضعية. ويؤخذ على الأعمال النسائية التعامل مع هذا التنديد بطريقة جادة دائماً، وبدون اشتغال عميق على الكتابة. ويبدو أن هذا الحكم فيه غلو.

وباعتبار هذا الأدب جديداً، فإنه لا توجد لحد الآن دراسة حول تلقيه. ولقد سبق لنا أن تحدثنا عن ردود أفعال فئة من الجمهور الجامعي. ولدينا إشارات أخرى تبين لا مبالاة المثقفين: ففي اللقاءين المنعقدين بكليتي الآداب بمراكش (نونبر 1999) والرباط (فبراير 2000) حول الإنتاجات الأدبية النسائية، تأكدنا من أن الحضور كان يتكون من تسعين بالمائة من النساء (وهي وضعية مازالت مستمرة للأسف، حيث خرجنا بنفس الملاحظة في اللقاء

الدولي حول الكتابات النسائية في بلدان البحر الأبيض المتوسط الذي نظمته (Association féminin pluriel في أبريل 2006).
ويمكننا أيضاً تبيان العدد الزهيد للطلبة وللمدرسين (أقل من عشرين بالمائة في (UFR) الدراسات النسائية بكلية الآداب بالرباط بالقياس إلى الطاقم النسائي (UFR لم يعد لها وجود).

تقدم هذه الأمثلة القليلة فكرة عن رد فعل المثقفين إزاء هذا الأدب: يجب النظر هنا، هل رد الفعل هذا مبني على تقييم سلبي لإسهامه الجمالي والثقافي، أم هو عائق راجع لتاريخ العلاقات بين الرجال والنساء، وإلى الأحكام القبلية على قدراتهن الأدبية.

وفيما يخص التأمل النقدي، تضيء لنا مقدمة ليلى أبو زيد لروايتها الأخيرة «*الفصل الأخير*» بعض مظاهر هذه المسألة. فالمؤلفة تتعرض أولاً وقبل كل شيء للتلقي النقدي الوطني؛ وتلاحظ موقفين في النقد الصحافي:

– يرتبط الأول بالشكل، ويخفي مسألة المضمون: تبدو وجهة نظر النقاد حول جمالية العمل ظاهرياً تقريظية؛ ولكن عندما نتفحص النص عن قرب، نكتشف مسلمات عنصرية جنسية: ففي مقدمة عمل ليلى أبو زيد، تلاحظ هذه الكاتبة عند بعض النقاد الصحافيين الذكور وصف كتابتها باستعمال كلمة مثل "أنثى" (وهي في العربية تغطي معنى مزدوجاً لـ:"نسائي" "Féminin" ومؤنث كل الكائنات الحية "Femelle")؛ أو "لطف ورقة".

– لم يستطع نقاد آخرون إدراك أن المرأة تستطيع أن تكتب عن مواضيع جدية مثل الصراع من أجل إزالة الاستعمار. وصحافي آخر

يندهش لأنه لم يصادف في الواقع المشاكل التي تستحضرها "الكاتبة" ليلى أبو زيد في كتابتها.

– وفي الأخير، هناك نمط ثالث من القراء، وهو على العموم جامعي، يدعي أنه اهتم بعملها في جانبه التاريخي الحدثي أساساً.

فما عسى أن يقال عن ردود الأفعال هذه إزاء مؤلفة (وهي ردود أفعال أكثر تمثيلية لمواقف الرجال عامة اتجاه هذا الأدب؟)

– يبدو أن النمط الأول من القراء النقاد يعتقد بجوهر نسائي، مطبوع باللطف وبالحساسية وبالرقة الملازمة للمرأة؛ على أساس أنها تنعكس بالضرورة في كتابتها. وبالتالي، فالكاتبة لا يحق لها الاقتراب من المواضيع التي تلامس العنف، لأن هذا سيجعل إنتاجها "رجولياً": ألا تترجم هذه الصورة الأسطورية حرجاً أمام معارضة ليست في صالح الرجل؟

– وخلف النمط الثاني من ردود الأفعال، الشك في قدرتها، وإن لم يكن في نزاهتها، وربما أيضاً في مشروعيتها في التعبير عن متخيل مجتمع، كما لو أن هذا المجال حكر على الكتاب الذكور؛

– ووجهة النظر الأخيرة تنكر ضمنياً القيمة الجمالية في العمل النسائي: لا ترى فيه سوى شهادات ذات قيمة تزيينية أو مسلية.

بوقوفنا على هذه الملاحظات ندرك أن هذا ليس إلا تلقياً مقصوراً على بعض النقاد وعلى مؤلفة واحدة، ولكن لاحظنا ردود أفعال مشابهة لدى بعض المثقفين: فقيمتها إذن أنها شهادات ينبغي تأكيدها أو تعديلها أو دحضها ببحث معمق وتمثيلي لمجموع القراء.

تستحضر ليلى أبو زيد أيضاً التلقي النقدي لأعمالها في الوسط الجامعي الأمريكي. ورغم أنه حالة خاصة، فمن المهم تلخيص هذه التجربة، والتعليق عليها بإيجاز.

تخبرنا المؤلفة أن عملها تم التعرف عليه في بداية الأمر في الخارج، وعلى الخصوص في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يعرف بالمغرب: واهتم النقد الجامعي بأعمالها، حسب قولها، بسبب الاهتمام الأمريكي بمسائل الإسلام، والتقاليد الثقافية في المجتمع الإسلامي، ووضعية المرأة، وهي المواضيع التي تطرقت إليها ليلى أبو زيد.

ومن جهة أخرى، ومن خلال الكاتبة، تريد الجامعة الأمريكية أن تعرف حالة المرأة المغربية وحياتها؛ فهذا أحد الأسباب التي تفسر الاهتمام بالسيرة الذاتية. فالعمل السيرذاتي «*رجوع إلى الطفولة*» قيل: إنه كتب بطلب من جامعة أمريكية، وقد قالت أنها كانت مترددة في البداية، لكنها في النهاية قبلت لأن ذلك، حسب قولها، سيمكنها من توضيح صورة أخرى للإسلام وللمرأة المسلمة: "أردت أن أبين لهم أن المرأة المسلمة قادرة على حمل القلم" (مقدمة ليلى أبو زيد).

وكما قالت فالجامعيين الأمريكيين أرادوا أيضاً معرفة كيف تتلقى النساء بالمغرب كتابات ليلى أبو زيد. واندهشت هذه الأخيرة لملاحظتها أن هذا السؤال لم يثر انتباهها في السابق: ربما لم تفكر في ذلك أبداً، كما تقول، لأنها تؤمن بأن النساء ليس لهن إحساس نقدي.

وعلى ضوء عرض ليلى أبو زيد هذا حول تلقي أعمالها لدى الجامعيين الأمريكيين، لدينا بعض الملاحظات:

- يوجد اهتمام، بكل تأكيد، بالكتابات النسائية المغربية في الوسط الجامعي الأمريكي. وهذا يتجلى أولاً في المكانة المهمة للدراسات النسائية في البرنامج التربوي؛ ولكن أيضاً في فضول الباحثين إزاء المجتمع العربي الإسلامي، والدور الذي تلعبه فيه المرأة. فهذا التلقي موجّه: يبدو أن هذا الوسط محرّك بالأعمال الأنثروبولوجية أكثر منه بالأعمال الجمالية؛ ومن هنا الاهتمام بالسيرة الذاتية وبمحكيات الحياة وبالشهادات وبالتحقيقات الميدانية. وبمعنى آخر فأفق التوقع ليس هو نفسه كما هو في المغرب، فتشجيع نمط من الأعمال النسائية المطلوبة عند الأمريكيين سيزعج حتى جزء من الأنتلجانسيا المغربية للأسباب التي عرضناها في السابق.

- رد فعل ليلى أبو زيد، كما تم طرحه في مقدمة روايتها الأخيرة دال لاعتبارين: فهو يبين أن الكاتبة واعية بمخاطر استغلال الكتابات النسائية في الخارج (وهو ما يجيب على السؤال الذي عالجناه في بداية هذه المقدمة)؛

- تعليقها على موقفها من المسألة المطروحة (رأي النساء في كتاباتها) مهم: وسواء كان تلقائياً أو ساخراً، فهو يبين بأن تأمل النساء لم ينظر إليه بعد بما يكفي من الجدية، بما في ذلك المثقفات. وهذا بدأ يتغير منذ طور جامعيون مثل فاطمة المرنيسي (التي كانت هي الأخرى مشجعة من لدن المؤسسة الأمريكية) اتجاهاً في الأبحاث متعددة الاختصاصات حول المرأة، وهي أبحاث قامت بها مثقفات أنفسهن.

ونعيش حالياً مرحلة جديدة فيما يخص التعبير النسائي، كيفما كانت طبيعته: الصحافة، الإذاعة، التلفزة، كتابات في العلوم الإنسانية، الأغنية، التشكيل، الأدب... وقد بدأ هذا الميدان الأخير يعرف متناً لا بأس به على المستوى الكمي(2). ويجب الانكباب عن كثب على إشكالياته الموضوعاتية والجمالية قبل إبداء الرأي حول قيمته وأصالته وحدوده.

وعلى كل حال فهذه ظاهرة سوسيوتاريخية سيكون لها أثر حاسم في تطور المغرب.

2- مقاربة الجنس الروائي النسائي بالمغرب

2- 1- الإشكاليات المهيمنة في الرواية النسائية

1- الأدب النسائي بالمغرب حديث العهد: فباستثناء بعض الأعمال، فأغلبية الكتابات ظهرت بعد سنة 1990. وبالنظر إلى فتوة هذا الأدب، لا يمكننا مقارنته، بنفس المعايير، بالأدب الذكوري الذي يعرف تاريخاً عريقاً، ولا يجب أيضاً مقارنتها بالأعمال النسائية الكبرى في العالم الغربي، مثل أعمال مارغريت يورسينار، ناتالي ساروت، فيرجينيا وولف...فهؤلاء قد عشن في ظروف سوسيوسياسية، ثقافية، لغوية، إنسانية، مختلفة جعلت قيمة كتاباتهن ممكنة.

2- تتطلب الأعمال الأدبية النسائية المغربية أولاً معالجة في ذاتها:

فمن وجهة النظر هذه، فهي تسجل كتابة جديدة في الفضاء الأدبي والثقافي المغربي. وفي متن، لحد الآن، قليل، لا يمكننا أن نتوقع تنوعاً في الموضوعات وقيمة جمالية متميزة، ومع ذلك، فبالإضافة إلى قيمتها السوسيوسيكولوجية، فلهذه الأعمال أهمية ثقافية وأسلوبية، تتجلى بمجرد تفحصها عن قرب.

وفي إطار هذا العمل ذي الأبعاد المختزلة ضرورة، لا يمكننا أن نعالج سوى مظهر واحد يبدو لنا وجيهاً في هذا الأدب: مظهر الوضع الأجناسي للرواية، وسنصف قبل ذلك بإيجاز مواضيعه، ومن هذه الزاوية، نقترح تقديم العمل الروائي للنساء المغربيات من خلال ثلاثة مستويات:

1- رؤية شمولية عن الإبداع بشكل عام، 2- معالجة عمل واحد، 3- معالجة نص مختصر.

وفي مرحلة أولى، سنضع جدولاً لمختلف الإبداعات الروائية، مركزين على الإشكاليات الأساسية الموضوعاتية منها والجمالية؛ وبعد ذلك سنحلل أحد الأعمال الأكثر أهمية في هذا المتن: «*أحلام النساء*» لفاطمة المرنيسي؛ وفي الأخير سندرس استهلال رواية ليلى هواري، في «*زابيدة من لا مكان*».

2-1-1- نمذجة موضوعاتية وجمالية

انطلاقاً من متن يتكون من عشرين عملاً روائياً، سنفحص الأسئلة الأساسية التي تخترق الأعمال، وأيضاً استراتيجيات الكتابة الأساسية التي تصلح للتعبير عنها.

2-1-1-1- إشكاليات موضوعاتية

يبدو أن المسألة المهيمنة في الروايات المدروسة هي التناقض الذي توجد فيه المرأة بين التقليد والحداثة: فالشخصيات الممثلة تعاني من هذا المأزق الذي يتجلى في خطابها وفي مظهرها وفي علاقتها بالآخرين (الآباء، الأزواج، الرجال على العموم)، مع تفاوت في الحدة حسب الأعمال. وللتغلب على هذا التناقض، يمكننا الكشف عن خمسة أنماط من السلوكات النسائية:

- تقبل وضعية المرأة كما هي، في مختلف التباساتها: وهي حالة بعض شخصيات ياسمينة شامي كتاني في «*عرس*»، أو أنيسة بلفقيه في «*ياسمينة والتميمة*»؛

- التطوع في الفعل السوسيو ـ سياسي لتغيير الوضع النسائي: وهو الطريق الذي اختارته بعض شخصيات: خناتة بنونة في «*النار والاختيار*»، ليلى أبو زيد في «*الفصل الأخير*» و«*رجوع إلى الطفولة*»؛ زهور كرام في «*جسد ومدينة*»، فاطمة المرنيسي في «*أحلام النساء*»؛

- التواجد في الغيرية الذي يمكن أن يتخذ شكل تحقيق في داخل البلاد، مثلما هو حال «*فطوم، العاهرة والولي*» لـ دنيا شرف، و«*جراح الروح والجسد*» لـ مليكة مستظرف، أو في بحث خارج الحدود الوطنية كما نرى ذلك في «*زاوية من لا مكان*» لـ ليلى هواري؛

- التحقق في الكتابة أو بأي واسطة أخرى للتعبير عن المتخيل كما تقترحه أعمال خناتة بنونة، ليلى هواري، فاطمة المرنيسي، لطيفة باقا...

- اختيار الانتحار مثلما هو الحال في «*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*» لـ فضيلة السبتي.

والصراع بين التقليد والحداثة حاضر باعتباره موضوعا. وبالنظر إلى أهمية هاتين الإشكاليتين (المرأة باعتبارها ذاتاً وفي الوضعية التناقضية بين التقليد والحداثة) سنخصص لهما القسمين الأخيرين.

2-1-1-2- الاختيارات الجمالية للجنس الروائي

تتبنى الأعمال النسائية التي تم بحثها إستراتيجيتين أساسيتين في الكتابة: التنكر أو على العكس الانكشاف، وسنكتفي في هذا العمل بتوضيح هذه الإستراتيجية المزدوجة المرتبطة بجوهر بناء الجنس الأدبي: علاقة المؤلف بالشخصية الرئيسية، وخصوصاً مسألة الهوية الأجناسية أو الإثنية.

- إستراتيجية التنكر

تأخذ المؤلفة أكبر مسافة باختيارها الرجل شخصية رئيسية: وهي حالة أنطوانيت بن كروم ـ كوفليت في «*حراس العتبة*»؛ أو بتقمص شخصية أجنبية، كما توضح ذلك شخصية ميراي في «*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*»؛ وهذه الحالة مهمة بوجه خاص، لأن المؤلفة المغربية تروي حكاية ميراي بضمير المتكلم؛ ويأخذ الحكي هيئة رواية سيرذاتية، لكن من وجهة نظر أجنبية تتقمص،

عكس المؤلفة، شخصية مغربية في بداية الأمر بشكل إرادي، وبعد الخيبات مع زوجها (الذي هو نفسه سيغير سلوكه كرجل غربي إلى رجل مغربي محافظ)، تريد أن تصبح مرة ثانية ميراي بعدما كانت ياسمينة، وبما أن قرانها عقد حسب قانون القضاء المغربي وهو ليس لصالح المرأة، فإن ذلك لم يعد ممكنا بالنسبة لها؛ يائسة، تختار الانتحار لتهرب من الوضعية النسائية التي ترفضها.

ففي الحالتين، تسمح تقنية التنكر بالكلام الجريء الممكن بتبني وجهة نظر خارج الهوية الجنسية أو الوطنية للمؤلفة.

- استراتيجية الانكشاف

ينكتب الجنس الروائي الثاني، بخلاف الأول، في تقارب ظاهري بين حياة الكاتب وحياة الشخصية الرئيسية، أو على الأقل فالنص يوحي بذلك، والعلاقة بين الاثنين مثبتة باستعمال ضمير المتكلم.

وهذا النمط من انعكاسات السيري على الروائي فيه درجات مختلفة. وسنكشف منها عن اتجاهين كبيرين: اتجاه الحكي ذي الغلبة السيرذاتية (أو يعتبر نفسه كذلك) ويأتي في أسلوب قريب من التعبير التلقائي؛ ويشهد ببساطة وبشكل مباشر، مانحا مكانة كبيرة للحوار، وللمونولوج النسائي كما قيل تماماً، مما يفسر استعمال صيغ مسكوكة في اللغة الفرنسية، أو ينسخ لغات وطنية، وفي ذلك مظهر تعبير مطلق غير مقيد، متراخ أو غير صحيح تماماً.

وهذه الكتابة ذلقة اللسان، شديدة الحيوية، منفعلة، وغالبا مفرطة، ولأنها صوت نساء طالما كُتم، فقيمتها تتجلى في التجارب التي تكشف عنها أكثر مما تتجلى في قيمة النص، وقد تكون جدية

وعنيفة من البداية إلى النهاية، كما في رواية «*حياتي صرختي*» لرشيدة يعقوبي، وهي مرافعة صريحة يتهجم فيها الرجال على امرأة تناضل، وتندد بشدة بالمصير الذي تعاني منه بسببهم، لكن هذا النوع من المحكيات ذات البعد النقدي يلطف من حدته أحياناً مرح الأقوال وقد يصل إلى حد بعض أشكال الفكاهة البسيطة، كما في «*الراكد*» لـ نفيسة السباعي أو «*بربري بقسوة*» لمينة سيف، فهذه الكتابات تريد أن تكون قبل كل شيء شهادات معارضة للظروف النسائية، لا تتميز بقيمتها الجمالية؛ ومع ذلك، تكشف عن بعض الخصائص المتواترة في هذا الأدب: فهي تميل إلى أن تكون كتابة باروكية بشكل تلقائي، تمزج بدون أي عائق التركيب والمعجم، وبلاغة الكتابي والشفوي، وتدمج التعابير ـ النسائية غالباً ـ العربية الأمازيغية في النص بالفرنسية، وليس ذلك من داخل هم عقلاني أو شعري كما نجد ذلك عند بعض الروائيين المغاربيين مثل عبد الكبير الخطيبي وعبد الوهاب مؤدب، لكن بشكل طبيعي، في علاقة فظة وتقريبا حيوية مع اللغات التي تسكنهن.

وتعرف هذه الكتابة طريقة أكثر تدبيرا، عندما يكون الكلام المعبر عن المعيش يمر عبر مصفاة التعبير الأدبي بحثا عن أصالة في التلفظ، ويمكن للكاتبة أن تتصنع تلقائية الكلام العنيف، مع تعديله وفق المواقف، والمستويات السيكولوجية، والعلاقة مع الغير. ويبدو اشتغال النص هذا في نص ليلى هواري «*زاوية من لا مكان*».

وتتميز رواية فاطمة المرنيسي «*أحلام النساء*» بتجديد آخر: بتفحصها لعالم النساء الراشدات انطلاقاً من نظرة وفكر صبية ماكرة ويقظة، لكن هذا المنظور مرفق دائماً بوجهة نظر الساردة الراشدة

الشريكة، وهذه الرؤية المزدوجة هي إحدى الوسائل اللعبية التي تمنح هذه الرواية ـ الحكاية الشعبية كثافة دلالية يمتزج فيها الواقعي بتناغم مع المتخيل.

ويشكل هذان العملان محكي بحث عن هوية نسائية بواسطة وسائل المتخيل والإبداع. ولئن كانا يبينان معاً كيفية تجاوز الظروف النسائية في مجتمع تقلدي، فإنهما يفعلان ذلك بشكل مختلف لأنهما ليسا من نفس الجيل، والتاريخ، والثقافة، والوسط.

وقبل أن نتوقف أساساً عند هاتين الروايتين، لأنهما تبشران بأدب نسائي مغربي حقيقي، نذكر بأنهما يندرجان في مجال السيرة الذاتية بشكل كبير: بالإضافة إلى ذلك هناك إشارات إلى مشاهد عاشتها المؤلفتان وأحداث متعددة سوسيوسياسية ومواقف تاريخية وفضاءات جغرافية، تحيل كلها على الواقع المغربي.

لكن هاتين الروائيتين تتجنبان الشهادة المباشرة التي تتميز بها الوثيقة، وذلك باستعمال طرائق أدبية تجعل من أعمالهما محكيات جنس مختلف: هي الواقعية الحميمية في حالة «*زاوية من لا مكان*» والواقعية العجيبة في «*أحلام النساء*».

2 – 1 – 2 – توضيح الكتابة الروائية النسائية بالمغرب:

فاطمة المرنيسي، ليلى هواري

ما يقربهما، من المنظور الموضوعاتي، مسألة مركزية، هي البحث عن هوية مختلفة عن تلك التي تعيشها نساء بلدهما. ومن المنظور

الجمـالي، فالروايتـان لهمـا وضـعية التـداخل الأجناسـي: تمـزج الروايتان التخييل بالسيرة الذاتية، حسب طرائق خاصة.

2 – 1 – 2 – 1 – مسألة الهوية

تحكي ليلى هواري عن نفسها باعتبارها فتـاة شابة مـن أبـوين مهـاجرين في بلجيكـا؛ ولمعاناتهـا مـن التمييـز والعنصـرية، قـررت العودة والعيش في قرية والديها في المغرب، حيث لها ذكريـات عـن هذا المكان في أزمنة الطفولة السعيدة وسيكون الواقـع شـيئاً آخـر: فرغم مجهوداتها لكي تعيش باعتبارها مغربية، فإنها لم تستطع أن تتكيف؛ فعلاقتها مـع "وطـني" (Watani)، الـذي اعتقـدت أنهـا وجـدت معـه الحـب والـذي يرمـز بالنسـبة لهـا إلى التعلـق بالبلـد الأصلي، فاشلة، والمنفذ الوحيد بالنسبة إليها هو العـودة للعـيش في أوربا، لكن بطريقة أخرى.

فهـذه الأزمـة المزدوجـة سـيتم امتصاصـها وتجاوزهـا بواسـطة الكتابـة، المجـال الحقيقـي لوجـود جديـد قـررت فيـه الاضـطلاع بانتمائها المزدوج كامرأة مغاربية بلجيكية.

تروي فاطمة المرنيسي حياتها كطفلة سليلة عائلة فاسية تنتمـي للبورجوازيـة المحافظـة: النسـاء معـزولات في منـزل تقليـدي، ويخضعن إلى قانون الرجال الذين يحصروهن في واجبـات البيـت، فبهـذا المعنـى (الخـاص جـدا هنـا) يجـب فهـم كلمـة "حـريم" (Harem)[3] (الـذي يحملـه العنـوان الفرعـي «حكايـة طفولـة في الحـريم»، والـتي يـتم استحضـارها باسـتمرار في الروايـة). وتجـري

أحداث المحكي في الأربعينيات، إذ كان المغرب تحت الحماية الفرنسية. والصبية التي تعيش هذا الاستلاب المزدوج، حساسة لظروف النساء، ولذلك ستبحث عن جميع الوسائل لتتغلب على هذه الوضعية، وساعدها في ذلك مجموعة من نساء "الحريم": النساء اللواتي يرفضن الخضوع. وأم الصبية هي الأكثر تمرداً: ربت ابنتها تربية تؤهلها لكي لا تخضع لنفس المصير، عندما تكبر. وستساعد التقلبات السوسيوسياسية (خصوصاً الثورة الوطنية ضد المحتل)، على تغيير ظروف النساء هذه، والعائلة كذلك استفادت من هذه التحولات. فالبنات، مثل الأولاد، سيذهبن إلى المدرسة العصرية؛ والنساء (على غرار الأم) سيعلنّ عن حقهن في الخروج، وأن يلبسن بشكل آخر، ويعشن بشكل آخر مع أزواجهن، خارج العائلة الأبيسية. وبذلك ترسم الرواية التطور الدينامي الذي عرفه المجتمع المغربي قبيل الاستقلال، ليس باعتبارها وثيقة سوسيوتاريخية، لكن باعتبارها تعبيراً عن متخيل طفلة، شاهدة على عصرها.

2 – 1 – 2 – 2 – وضعية التداخل الأجناسي

لقد وضح باختين أن كل رواية من حيث انفتاحها على مختلف الأجناس والخطابات، هي الجنس المتداخل أجناسياً بامتياز؛ لذلك تبدو لنا أكثر ملاءمة للتعبير النسائي المقموع لزمن طويل. وينخرط عملاً فاطمة المرنيسي وليلي هواري في هذا التعدد الأجناسي، رغم أن كل واحدة تختار طريقاً مختلفاً. وتتطلب رواية فاطمة المرنيسي معالجة العمل في شموليته، بالنظر إلى حجمه (318 صفحة)، وعمل

ليلى هواري مكثف جداً (85 صفحة)، وهو مهم في إطار تحليل اشتغال بنياته النصية الصغرى.

2 - 1- 3 - «أحلام النساء» لفاطمة المرنيسي

يتمثل غنى «أحلام النساء» في تداخل الأجناس، وأيضاً في اختلاف الخطابات. فالنص سيرذاتي وتاريخي في أوجه كثيرة: فالأحداث المروية مؤكدة إما بالشهادات الشخصية للكاتبة، من خلال الوثائق الحقيقية، أو بتجارب القراء الشخصية الذين عاشوا المرحلة المستحضرة. وهذه الكتابة السردية مدعمة بالأخبار ذات المنحى السوسيولوجي؛ وتدمج فاطمة المرنيسي، إرادياً بلا شك، ملفوظات تنتمي للخطاب العلمي لتوضح عادة ما أو تقليداً أو تفصيلاً تقنياً حول المجتمع المغربي، مستحضرة تكوينها السوسيولوجي. وتأخذ هذه الملفوظات شكل العرض الإخباري، أو أقوال بسيطة مأخوذة كما هي، كما في الحوارات أو في التحقيقات.

فالشخصية الطفلة غالباً ما تكون في موقف السائلة، موجهة بذلك النص نحو الاستجواب؛ ولا تستغل الكتابة هذه الطرائق بشكل مطلق، وذلك لا يفسد القيمة الأدبية للنص، بل يقوي دلالتها.

والتخييل في الواقع حاضر حسب مختلف الأشكال الخطابية، وبالإضافة إلى التلفظ السردي، الذي يضطلع به "أنا" الذي يزاوج وجهة نظر الصبية بوجهة نظر الساردة، ففكر الشخصية الرئيسية يتم التعبير عنه في شكل مونولوج داخلي، وفي شكل حوار. والنموذج

الداخلي يترجم التأملات العميقة بمكر أو ببراءة حسب المواقف، أمام السلوكات وأسئلة الكبار وتناقضاتهم؛ ويعبر أيضاً عن الحياة الداخلية لمواطنة صغيرة تنفلت من وضعية النساء القمعية بالحلم، وبرؤية سحرية للواقع، وبسلطة الخيال البراقة. ويتم حوار الطفلة مع أفراد العائلة الذين تثق بهم (الأم، الخالة حبيبة، ابن العم سمير الأكبر منها سناً)؛ وانطلاقاً من الأسئلة يتحول كلام الطفلة إلى بحث نحو معرفة عالم الكبار، غير المتجانس والمضطرب بسببهم. فهذا الحوار ـ التوليدي يقوم بتحريك الحكي مع بيان تطور الشخصية من بداية الرواية إلى نهايتها.

وتحب الشخصية الرئيسية الإنصات إلى كلام النساء (الأم، الخالات، الجدات، بنات الخالات، الخادمات...)، وخصوصاً الإنصات إلى حكاياتهن، وهذه الأخيرة تستمد من المغامرات اليومية للحياة الاجتماعية والسياسية والعائلية، في هذه المرحلة العنيفة والمضطربة التي لا تستطيع النساء استحضارها إلا بقلق وبعجائبية، ما دمن قد ابتعدن عن مكان الفعل. ومنابع استلهامهن المفضلة هي الحكايات العجيبة، وعلى الخصوص *«ألف ليلة وليلة»* التي تعكس ظروفهن وتغذي خيالهن. ورغم أن الصبية ساخطة بسبب حجب النساء في الوسط الفاسي، فإنها محظوظة لأنها تعيش في عائلة أغلبية نسائها تتغلب على هذا الظرف بالفكاهة وفن الحكي ولعب بعض المشاهد المسرحية، والتمثيل بالإيماء والرقص والغناء... لأنه في "الحريم" الفاسي، في غياب الرجال، وبمجرد ما تنتهي المهام، يمكن للنساء إلقاء العنان لأهوائهن واهتماماتهن المفضلة.

يركب نص فاطمة المرنيسي هذين النمطين من السرد، ويسجل شفوية مشحونة بالانفعال، تبدع تارة بفكاهة لفظية نابعة من الثقافة الفاسية، وطوراً بصرامة وبألم. وهذه الازدواجية في السرد معدلة تبعاً للأصوات التي تتلفظ بها.

ويتنوع الحكي أيضاً بتعدد الخطابات: خطاب لعبي مزدوج ومتواطئ للساردة التي تختلط بالشخصية ـ الطفلة؛ خطابات متناقضة للنساء الراشدات، تارة في جد وطوراً في مرح؛ محادثات بين أطفال حول سلوكات الكبار: تعدد وجهات النظر هذا يبرز الكلام النسائي في تنوعه.

وغالباً ما يكون صوت الصبية مصفاة لهذه الأقوال: فهي تتخذ مختلف التلوينات حسب الموضوع أو الموقف: بريئة، ماكرة، استعارية، لعبية، غنائية، جدية، وهذا التلفظ الصوتي في مختلف نبراته يبصم في العمق نص فاطمة المرنيسي. ومن ثم فالذي يبدو متعلقاً بالنادرة أو التاريخ أو بالسيرة الذاتية يخضع إلى تحول يدمجه تماماً في عالم التخييل، بواسطة سلطة كلام الطفلة وخيالها.

وما نقرأه فيما بين سطور هذه الرواية التي تمزج الأجناس والخطابات، بغض النظرعن الميزة الجمالية للنص، هو أثر المتخيل النسائي: فهؤلاء النساء عرفن التواصل فيما بينهن، وعرفن إيصال الرغبة في قول أنفسهن؛ لذلك استطعن ليس فقط التغلب على استلابهن المزدوج ـ الاستعمار والهيمنة الرجولية ـ بل أيضاً سمحن للجيل الشاب بالعيش وتجاوز عوائقه. فبكتابة فاطمة المرنيسي ملحمة النساء هذه تحت ظلال أسوار المنازل الفاسية العتيقة، فإنها

تشيد بالصراع النسائي ضد المحافظة الرجالية وعنفهم، في مرحلة معينة من تاريخ المغرب. وفي الوقت نفسه تبين مدى اعترافها بالجميل لهذا الجيل بما سمح لها أن تكون: أي سوسيولوجية عرفت كيف تخترق الحدود التي ما فتئ تقليد سلبي، إلى حد الآن، يقيمها ضد التحرر النسائي. ولم يكن بالإمكان أبداً تحديد الأهمية الاستثنائية للمسار الجريء لهذه المثقفة الألمعية، التي لم تتبعها سوى أقلية من النساء المغربيات، لو لم تفتح متخيلها بالكتابة الأدبية. وتبين في نفس المناسبة فعالية النص الأدبي دون أنماط الخطاب الأخرى: فهو هنا يلتقط آثار الثقافة الشعبية النسائية المستمدة من المحادثات حول مشاهد الحياة الحية، لكن الممزوجة بنكهة الأمثال والحكايات الشعبية وقوة الأغنية والكلام المسرح. وكيفما كانت اللغة التي نقلت إليها هذه الملحمة (الصيغ الثلاث: الإنجليزية والفرنسية والعربية تَرُوج في الوقت نفسه)، فهذه الرواية المتعددة الأجناس تتميز بحفيف الأصوات التي تمنحها طاقة قوية ومحررة.

2 - 1 - 4 - *«زايدة من لا مكان»* ليلى هواري

«أحلام النساء» رواية الافتتان والغبطة، منقولة من خلال صوت طفولي يلقي نظره البريء والجديد على عالم النساء، المتنور بملكة لغة التقاليد الثقافية وسحريتها. و*«زايدة من لا مكان»* على عكس ذلك عمل جاد يعبر عن التمزق والكآبة؛ فالشخصية زايدة تحكي

فشلها المزدوج: في بلجيكا حيث أمضت طفولتها، مثلما في المغرب حيث اختارت أن تعيش بمجرد أن أصبحت فتاة شابة. وبإحساسها بأنها غريبة هنا وهناك، تقرر أن ترجع إلى أوربا، مضطلعة بمصيرها كامرأة من لا مكان ستمنحه الكتابة معنى.

وتأخذ الرواية مظهر يوميات مكتوبة بأسلوب تارة واقعي، وطوراً آخر مغلق. لذلك يمكننا اعتبارها سيرة تخييلية: فأحياناً يكون السرد عادياً (تطور حياة الشخصية حسب توجه تعاقبي، مركزاً على الاسترجاع، ووصف مشاهد فتاة شابة تكتشف بشغف، وتقريباً بطريقة غرائبية، بلد الوالدين بافتتان في الأول، ثم بخيبة فيما بعد). ومع ذلك فهذه اللحمة دائماً تكسرها كتابة مدمِّرة تذكرنا بالتحاليل الداخلية لكتاب مثل فيرجينيا وولف. وهكذا نمر من كتابة معيارية للحكي الكلاسيكي إلى تعبير حميمي على شكل مونولوج داخلي يصف إحساسات زايدة وعواطفها وأفكارها في حالتها الخام. وبعكس رواية فاطمة المرنيسي التي تجعل نفسها صدى لأصوات نسائية أخرى، فإن «*زايدة من لا مكان*» هي أساساً تعبير عن مصير خاص، بنبرة متعددة. وهكذا عرفت الرواية تغييرات هي منبع أصالتها: حكي تعاقبي أو مونولوجي، وشذرات من الذكريات، ولوحات ومشاهد حياة عادية، تنصهر كلها في أسلوب غير مزخرف، تلميحي، مؤثر. وكثافته مفارقة للابتهاج اللفظي في «*أحلام النساء*». ولهذا السبب من الملائم هنا معالجة جزء يبين التداخل الخطابي؛ وسيمنحنا استهلال الرواية نموذجاً جيداً لذلك.

2 – 1 – 4 – 1 – وضعية الرواية

كل جنس يؤسس إطاراً تواصلياً خاصاً، وجنس "الرواية"، المحدد على الغلاف، يفترض الدخول إلى عالم تخييلي ممثلوه «*كائنات من ورق*»، سواء أكان الحكي متماثلاً حكائياً أو متبايناً حكائياً. لكن قد يكون هذا التعيين قناعاً شفافاً بما فيه الكفاية لكي يدعو إلى نمط آخر من العلاقة.

وتلك هي حالة «*زايدة من لا مكان*»: رغم أن الشخصية التي تنحكي، لها اسم يختلف عن اسم المؤلفة، مع استحضارها إياها، بالرغم من ذلك ("زايدة" عوض "ليلى").

فحيلة "الكاتبة" الشخصية تبدو مروية بسَعة في هذا العمل. ومن وجهة النظر هذه يأخذ الحكي مظهر السيرة الذاتية (في تصور فليب لوجون) من جوانب عديدة (الصراع مع الأب، الأسفار في العطل إلى المغرب مع عائلتها المهاجرة في بلجيكا، مشاهد العنصرية المعيشة في هذا البلد، تجربة زايدة في قرية الآباء...)؛ ورغم ذلك فالشرطان الأساسيان للسيرة الذاتية لم يتم احترامها بشكل كامل:

– التطابق الضروري في هذا الجنس الأدبي بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية غير تام؛

– الحكي الاسترجاعي لا يحدث في مرحلة طويلة بما فيه الكفاية؛ فهو مُبأًر على لحظة حاسمة في حياة الشخصية: لحظة الرجوع إلى البلد، التي تعتقد أنه نهائي، لكن يتبين أنه فشل ووعي في الوقت نفسه: فشل في الانتماء إلى وطن وحيد، ووعي بهوية مزدوجة تنكشف بالإبداع الأدبي. وما يهيمن في هذا النص

ليس هو محكي حياة بقدر ما هو تأمل في هوية شابة مغربية من أبوين مهاجرين في منعطف حاسم لوجودها؛

– عدم الوفاء التام للأحداث المروية في علاقتها بالأحداث التي عاشتها "الكاتبة": لم تقع تجربة الوعي بمعنى حقيقي للوجود عبر الكتابة في اللحظة التي عيشت فيها هذه الأحداث. وحتى في حالة التطابق بين المحافل الثلاثة، لم تعط المؤلفة معنى لحياتها سوى في لحظة نقلها بفعل الكتابة؛ فالكتاب لا يمكن أن يكون "وفياً" للحياة.

فهذا العمل ـ على ضوء ما قيل ـ متداخل أجناسياً: هو جمع بين السيرة الذاتية والرواية والبحث؛ لكنه يصاغ في شكل من أشكال اليوميات: فالحكي لا يمثل الكائن الواقعي السيري بقدر ما يمثل كائناً "في مشروع": فهو ينكشف في هوية معقدة بشكل متداخل، متجاوزاً الأزمنة والأمكنة والأحوال الذاتية التي يحسها هنا أو هناك. لهذا السبب فمفهوم الرواية في تصور باختين يناسب أساسا هذا العمل. ووحدة هذا الجنس الأدبي تتأقلم مع التوفيق بين مختلف العلامات التي تتخذها الذات في حكاية ما، وهي في الواقع مكونة من ذوات كثيرة: زايدة البروكسيلية، غير الراضية عن نفسها، تحلم بزايدة مغربية، وهي صورة حنينية للطفولة؛ لكن حين لا تجد نفسها في هذه ولا في تلك ترتمي في شخصية من "لا مكان"، الكائن التخييلي الذي وحده العمل الأدبي من شأنه أن يعبر عنه. فالحكي إذن ليس حكياً لحياة، بل لتحولات وانحرافات وانسياقات عن ذات هويتها دينامية؛ والكتابة هي التي تعبر، أكثر من مضمون الملفوظ الروائي، عن بعد هذه الولادة

الجديدة للهوية وخاصيتها. ولتوضيح ذلك نقترح تحليل استهلال الرواية (الصفحة الأولى).

2-1-4-2 – تحليل الاستهلال

سنقسم هذه البداية في الرواية إلى متتاليات صغرى:

1 – «أداعب جسدك ... ببساطة»

2 – «عبر الزجاج... شديدة الانكشاف»

3 – «ستذهب لترى... لتلون اكفهرارها»

1 – « أداعب جسدك... ببساطة»

يُظهر النص، منذ الاستهلال، شخصية تتوجه إلى الآخر باستعمال الوصلات ("أنا" و"أنت")؛ وهذا الاستجواب يتموقع في مكان حميمي مشار إليه ضمنياً («أداعب جسدك»)، وبشكل صريح، بعد بضعة أسطر («توجع نحو السرير حيث تبحث ليلة الأجساد هذه عن ألماس الجبال الخضراء»).

والذات التي تعيش هذه اللحظة الراهنة تصفها في الوقت نفسه (استعمال الزمن الحاضر)؛ فهي تستعمل تعبيراً مشخصناً: فبواسطة الأشعار («لمسح دموع الزمن»)، والبساطة، وتلقائية الكلمات والتركيب، وعلامات الترقيم (الفاصلة، نقط الحذف)، يقترب هذا النص من التلفظ الشفوي.

ولبداية هذا النص وضعية أجناسية غامضة: فهو يشبه، للوهلة الأولى، تأملاً شخصياً في شكل "خطاب مباشر" (بمفهوم جيرار

جينيت)، أي شكل المونولوج، الداخلي أو الخارجي، بدون وسيط، غير مدمج في ملفوظ سردي: كلام يتم التعبير عنه مباشرة، مثل تدخل شخصية مسرحية. وفي الوقت نفسه يمكننا قراءته باعتباره سرداً في الحاضر، واضعين في الاعتبار الإشارات الوصفية المختزلة، والرجوع الزمني الذي يفترضه كل فعل سردي ("جاء عصفور هذا الصباح لبياغت الرغبة...): يذكرنا هذا المقطع إذن بمقطع من اليوميات. ففي الحالتين معاً (الخطاب المباشر أو مقطع اليوميات) تم تبليغ الحدث مباشرة: فالمسافة الزمنية الضرورية للحكي شبه غائبة. والميل نحو امحاء الحكي يتقوى بالغفلية وعدم التمييز بين السارد والشخصية: فالوصلة "أنا" فاعل الفعل في المضارع، لا يسمح بالتحقق من هوية هذا أو ذاك. والاستعارات («دموع الزمن» و«العصفور الذي جاء لبياغت الرغبة») تؤكد هذا الأثر الانطباعي المستبطن: وعلى الفور يجد القارئ نفسه في الحميمية العميقة لكائن لا يعرف هو هل يقول أو يحكي.

2 – « تعود... شديدة الانكشاف »

تنتمي المتتالية الصغرى الثانية ـ بشكل خفي بكل تأكيد ـ إلى مقطع من الحكي: ينفصل السارد عن شخصيته (son personnage) مسمياً إياها بضمير الغائب "هي"، مما يختزل نسبياً غفليته بالإشارة إلى الجنس؛ وفي الوقت نفسه يتم تدقيق الإشارات الزمكانية، وأيضاً الأفعال الجسدية.

لكن الاختيار السردي ليس سوى سيمولاكر الحكي: المسافة الضميرية هنا هي تمثيل الذات بشكل آخر، أو انكشاف الآخر في

الذات. وبمقتضى تطابق الأفعال الحميمية الموصوفة في بداية المتتالية الصغرى الأولى والثانية، تحيل "هي" في الواقع على "أنا". ومشروع السرد هذا يستمر في كونه مستبطناً بالاستعارة ("وليلة الأجساد هذه تبحث عن الألماس الأخضر؛ تركن الحب، تعيد إلباس الذاكرة التي كانت شيئاً ما شديدة الانكشاف"). وهذا السرد الممثل الخفي والمخدوم بتعبيرية فعالة يندرج في شكل من أشكال اصطدام التمثيل ـ التعبير (حسب اصطلاحات ريكاردو)، أي بشكل مفارق، كلام معبر عنه، وفي الوقت نفسه محكي. والانزلاق السري من خطاب مباشر إلى حكي ـ بالكاد تم انطلاقه ـ يطرأ عليه تعديل جديد في المتتالية الصغرى الأخيرة.

3 — «ستذهب لترى... لتلون اكفهراراً»

المزج بين التعبير والتمثيل مدعوم في هذا المقطع بالتداخل غير المتوقع بين الملفوظات الخطابية المتناقضة عادة: زمن الشرط (conditionnel) بدلالة المستقبل في الماضي للتعبير عن مشروع حدث ينبغي إنجازه («قد تذهب لرؤية أمها لكي تحكي لها حلمها») يُدخل أحد شكلي الخطاب غير المباشر، وهو الأسلوب غير المباشر الحر، الذي هو الرابط الحميمي بين السرد من جهة، والكلام والتفكير المباشر للشخصية من جهة أخرى (مشار إليها هنا خصوصاً بنقط الحذف). وبطبيعة الحال فبخطاب آخر غير مباشر حر (فعل يجب + الماضي غير المكتمل) (imparfait) تكتمل هذه المتتالية الصغرى. وبين الاثنين ينزلق كلام مباشر يتمظهر باستعمال زمن المستقبل.

هكـذا تسـيطر تغـييرات الكـلام المباشـر التلفظيـة علـى السـرد باختراقها بعمق. وهـذا الخطـاب الهجـين يُعمـل طريقـة في الـتلفظ ويبطلها بأخرى، فيجد السـرد نفسـه مـن أجـل ذلـك تابعـاً لفعـل خطابي خام، مستبطن بشدة. وتصبح وضعية النص غير مقررة.

ماذا يعني إذن هـذا الشـكل مـن الخطـاب الـذي يجعـل الفعـل اللفظي تمثيليا دون الاكـتراث بالتعارضـات النحويـة والتناقضـات الدلالية التي يولدها؟

والكتابة المتصـورة كـذلك تسـمح بـالتعبير عـن الاضـطراب، وفي الوقـت نفسـه عـن حركيـة الهويـة: فمـن خـلال اللعـب بالضـمائر ("أنا"، "أنت"، "هي") تدرج الكتابة الذات في التعدد، وفي إمكانية البحث عن الآخر في الذات، آخر بالنسبة لهذه اللفظة مـازال غـير محدد، غفـلا، لكنـه حضـور حيـوي بـالتلفظ المعـرفي، العـاطفي، اللفظي، في تعبير تلقائي وسرد باهت؛ لأن الحكـي بمعنـاه الـدقيق يفترض مسافة وانسجاما لوجود أعطي معنى، وليسـت هـي الحـال بعد في الاستهلال، ويمكن قراءة هذه الروايـة في مجموعهـا بوصـفها حدث بناء هوية جديدة، ونعاين على طول النص سيرورة انكشـاف شخصية لنفسها. وفي حركة الاحتجاب والانكشاف هذه الجوانيـة، المعروضة بحذق وبشكل أجود مما لو كانت موصوفة، تولد هوية مـا مفتوحة على الغيرية، لا بوحشية، بل بانزلاق وتـداخل، في تصـور جار غير مكتمل. ووضعية النص المتحركة تدمج تلقائيـاً، ذاتـاً بـين اثنين، بين كلام ومشروعه التاريخي، وبين كلمـات قيلـت وأخـرى مسكوت عنها (وهنا أهمية نقط الحذف)، بين خطاب يبحـث عـن انسجامه وفكر يتولد، مفتوح على متخيـل يُشَـيد. والـتلفظ الروائـي

مقتضب، متردد، غير مستقر؛ لذلك يرسم القوة التعبيرية للحاضر، في الثنايا، كائناً جديداً، غير مستقر، قلقاً، إشكالياً مزاحاً عن المركز، بعيداً عن أقوال الهوية المحددة بشكل حاسم.

في هذا التقديم التركيبي كان هدفنا هو التخفيف من الأحكام الجازمة والقاسية إزاء أدب جديد بالمغرب: فالأدب النسائي فتي؛ وهو ما يبين قلة المهارة والنقائص في بعض نصوصه.

وبدون أسطرته، نعتقد أن حدوثه صحي: لقد آن الأوان أن تعبر نساء مغربيات عن متخيلهن بالكتابة الأدبية، وبانكشافهن. وبفضل هذه الكتابة بدأ الرجل المغربي يرى بشكل مغاير مجموع النساء (وإذن نصف المجتمع). وفي هذه الرؤية الجديدة يكتشف نفسه بشكل مختلف. وكيفما كانت قيمتها الحالية، تعتبر هذه الأعمال النسائية منجماً رمزياً خصيباً ستكون له، بلا شك، تجليات مهمة على الإبداع في مجموعه وفي آفاق توقعاته. وسواء أكانت واضحة أو خفية، فإن هذه الأصوات النسائية مازالت تبحث عن نفسها، ولكن بحثها يكتمل بتنوع موضوعاتها، وفي جمالياتها وفي منظوراتها. سواء كن من هنا أو من هناك، وسواء كان كلامهن إيجابياً أو سلبياً، جدياً أو مبتهجاً، مستفيضاً أو وجيزاً ، فإن بعضهن اخترن من أول وهلة أشكال الرواية المعاصرة، الجنس الذي يستجيب أحسن لرغبتهن في التعبير المتحرر من الإكراهات التي تجثم على ظروفهن. فالحكي الروائي، في تعدده الخطابي والأجناسي، يأخذ اتجاهات مختلفة: يكون خطياً (دامية أوماسين)، نفيسة السباعي، مليكة مستظرف، بهاء طرابلسي)؛ أو منظما في شكل لوحات أو مشاهد أو محكيات صغيرة (فاطمة

المرنيسي، زهور كَرام، فضيلة السبتي، ليلى أبو زيد، حورية بوسجرة)؛ أو متشظياً تماماً (نادية شفيق، بتينة أزامي تاويل. ويتميز بمعارضة تختلف نبرتها من عمل لآخر.

ويتسم النصان اللذان قدمناهما لفاطمة المرنيسي وليلى هواري بالواقعية، العجيبة عند الأولى، والحميمية عند الثانية: فهما يبينان نمطين متباينين من المحكيات الروائية، ويغنيان في مضمونهما كما في أسلوبهما أعمال الروائيات المغاربيات أو الفرنكومغاربيات المنحدرات من هنا أو هناك، مثل آسية جبار، نينا بوراوي، فريدة بلغول، هالة باجي.

وفي تأخر أكيد عن الكتابة النسائية الغربية وفكرها، فهذا الأدب الجديد، في نوعيته وحدوده، وفي مستواه، يساهم في إعادة التفكير في التاريخ وفي الواقع الإنساني الذي كانت فيه المرأة مغيبة لزمن طويل.

3 – الفضاء في الرواية النسائية

يعتبر الفضاء أساسياً في حياة الإنسان: فتاريخ الأفراد والمجتمعات يتوقف عليه بشكل دقيق، فلا عجب أن نلاحظ مكانته المهمة التي يتميز بها في كل بناء رمزي، وفيما يتعلق بنا، في تحليل المحكي الروائي.

يعتبر الفضاء على مستوى التخييل السردي تمثيلا ذاتيا، فهو إعادة تهيئة الفضاء الواقعي انطلاقاً من إدراك ذات ما. فمدينة الدار البيضاء تم إداركها بشكل مختلف في الروايات الثلاث: «*امرأة بكل*

بساطة» لبهاء طرابلسي، أو "«*عام الفيل*» لليلى أبو زيد، أو «*جراح الروح والجسد*» لمليكة مستظرف. ويمكننا قول نفس الشيء بالنسبة للمدن الأخرى المستحضرة بكثرة في الرواية النسائية مثل فاس أو طنجة. وكذلك بالنسبة لرؤية الفضاء: فهي ليست نفسها تماماً عند الكتاب رجالا ونساء: فمدينة فاس عند الطاهر بنجلون في «*حرودة*» وصفت باعتبارها طبقة اجتماعية، أو استحضرت شبقياً باعتبارها امرأة؛ إجمالاً فالمؤلف يسقط الآخر الأنثوي على المدينة. وهذا ليس هو التمثيل الذي قدمته الكاتبات مثل فاطمة المرنيسي أو نزهة فاسي الفهري: فقد نظرن إلى المدينة قبل كل شيء انطلاقاً من معيشهن الخاص.

وسنركز في التحليل على الكتابة النسائية المغربية الحالية، إلا أن بُعد المقارنة سيكون ضمنياً: سنقابل هذا المتن مع الأدب الرجالي المغربي من جهة؛ ومع الأدب النسائي المغاربي المهجري، ولن يعالج هذان الطرفان إلا في الخلفية حيث موضوع الدراسة أساساً هو الأعمال النسائية المغربية، لأنه إذا كانت مسألة الفضاء تم تناولها بما فيه الكفاية في أعمال المؤلفين المغاربيين الرجال ونسبياً في أعمال المؤلفين الذين يطلق عليهم «بور» (Beurs)، فهذا لم يحدث بعد في المتن الذي يهمنا هنا.

الفضاء في حالة الرواية المغربية المكتوبة من لدن النساء هو نوع سردي أساسي لفهم العلاقات بين الرجال والنساء، وخصوصاً علاقات الهيمنة. فالكتابة توعي بلا تساوي الجنسين في امتلاك الفضاء.

سنعالج التمثيل الفضائي في بعض الروايات، التي كانت ذات حساسية لهذه المسألة. ونقترح إعطاء نظرة إجمالية أولاً عن بعض الفضاءات المفضلة في متن واسع شيئاً ما (15 عملاً)، وسنحلل فيما بعد روايتين قدمتا بعداً خاصاً لفضاء الاستلاب النسائي. وسنختم بسؤال حول معنى هذا النوع بالنسبة للرواية النسائية.

3 – 1 – تمثيل فضاءات الهيمنة في الرواية

لا يولي الأدب المغربي الراهن اهتماماً لفضاء الهيمنة والقمع النسائي، باستثناء الأعمال التي تتناول مرحلة الاستعمار أو المرحلة التي تتناول الاعتقال (كما في «العين والليل» للعيبي). وبعض الكتاب مثل الطاهر بنجلون أو عبد الحق سرحان يتناولون هذه الموضاعات لفضح وضعية النساء والأطفال، لكن يقومون بذلك من وجهة نظر الرجال.

ومن جهة أخرى، فأعمال الكاتبات الفرنسيات ذات الأصول المغاربية تعطي أيضاً أهمية لهذه المسألة، لكن فضاء الهيمنة ليس متطابقاً. لذلك لسنا متفقين مع النقاد أمثال مارتا سيكَارا التي لا تجعل فرقاً بين الفضاء النسائي عند مغاربيات فرنسا والمغرب العربي[4].

وعندما نعالج المتن المغربي نلاحظ تنوعاً في فضاءات الهيمنة النسائية من لدن الرجال. فبعض الروائيات يروين مرحلة الاستعمار التي تكبدت خلالها النساء مصادرة مضاعفة للفضاء: الفضاء الوطني من لدن المستعمر، والفضاء العائلي من لدن رجال البلد (خناثة بنونة، ليلى أبو زيد، فاتحة بوستة، نزهة الفاسي الفهري). لكن

الاضطهاد من لدن الرجال بعد الاستقلال هو الذي شغل بال معظم الروائيات اليوم.

إن مختلف أنماط الشخصيات مسؤولة عن اعتقال النساء: الأب (في «*مبربري بقسوة*» لمينة سيف أو «*جراحات الروح والجسد*» لمليكة مستظرف)، الزوج («*عام الفيل*» لليلى أبو زيد)، الأخ، («*أركانة النساء التائهات*» لدامية أومانسي)، العم (*أحلام النساء* لفاطمة المرنيسي)... وبإمكان النساء أن يشاركن أو يكن ممثلات رئيسيات في هذا الاعتقال («*أسرار الجن*» لنادية شفيق أو «*الجسد المتستر*» لحورية بوسجرة). وكثير من الروايات تعزو هذا الاضطهاد للنظام الإيديولوجي في شموليته، بشكل معلن («*جسد ومدينة*» لزهور كَرام، «*عام الفيل*» لليلى أبو زيد، «*القاتلة*» لنزهة الفاسي الفهري)، أو بشكل ضمني («*امرأة بكل بساطة*» لبهاء طرابلسي، «*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*» لفضيلة السبتي، «*الجسد المتستر*» لحورية بوشجرة).

وبعيداً عن الاعتقال («*الفصل الأخير*» لليلى أبو زيد) أو الاعتقال النفسي ("أسرار الجن")، الذي يمكن أن يقع على المرأة كما يقع على الرجل، فالمسكن هو الفضاء المهيمن لفقدان الحرية النسائية. ولكن حتى الفضاءات المسموح بها ليست دائماً آمنة: فالمرأة موضوع العنف في الشارع («*جسد ومدينة*» لزهور كَرام) أو في الإقامات المؤسساتية، أو في الأماكن التجارية (جراح الروح والجسد). والعنف يمارس في الفضاءات العائلية التقليدية في البادية «*أركانة النساء التائهات*» وفي المدينة («*أحلام النساء*»)، كما في الفضاءات المعاصرة («*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*» أو «*امرأة*

بكل بساطة»)؛ ويتمظهر في مساكن ميسورة، كما في الثلاث روايات الأخيرة المذكورة، أو في منازل متواضعة (*«الراكد»* لنفيسة السباعي، «جراح الروح والجسد» لمليكة مستظرف). والمرأة مذلولة أو تعامل معاملة سيئة أيضاً في المواخير والحانة والقطار والحافلة والمتجر. والملاذ الوحيد عند بعض الشخصيات هو جسدهن الخاص، أو متخيلهن الذي يسمح لهن بالحلم بعالم آخر بعيداً عن الكائنات الإنسانية (أعمال حورية بوسجرة أو زهور كَرام على سبيل المثال).

وفي داخل المنازل كما في خارجها تتكبد مختلف أنواع الاعتداء والإذلال: العنف الجسدي، الشتم، الاغتصاب، الاضطهاد، الإرهاق الجنسي، المحرمات من كل نوع... وإدراك هذا الفضاء ليس هو نفسه في الأعمال الذكورية للكتاب المغاربة، ولا في نصوص الكاتبات الفرنسيات من أصل مغاربي. وما يلفت النظر عند هؤلاء الكاتبات هو التناقض بين المسكن العائلي، المكان الذي يتواتر فيه العنف والتوتر، وبين فضاءات الخارج، أمكنة الحرية والانفلات التي يمكن، بكل تأكيد، أن تكون مشوشة بسلوكات أو بكلام عنصري. لكن وبشكل عام، فمشاهد العنصرية مختزلة مقارنة مع نصوص الكتاب الفرنسيين من نفس الأصل.

وبعد أن أقمنا هذه التمييزات نعود إلى الكاتبات المغربيات اللواتي وصفن فضاءات الهيمنة هذه. فعندهن فضاء الداخل في اتصال بفضاء الخارج في السرد، ايجابياً كان أو سلبياً. فعلى هذا المستوى، وبعكس الكتاب المغاربة، فطبيعة لغة الكتابة (الفرنسية/العربية) لا تسمح بالتمييز بين الأعمال. فهذه الموضوعة

(وطرائقها الكتابية) تظهر في النصوص المكتوبة سواء في العربية أو الفرنسية.

ولكي نحصر بشكل أحسن فضاءات الاستلاب النسائي هذه، سنتوقف عند عملين جعل منها أحد الموضوعات الأساسية: «*جسد ومدينة*» لزهور كَرام، المكتوب بالعربية، الذي استكشف خصوصاً الفضاء الخارجي (كما يدل على ذلك عنوانه)؛ «*أحلام النساء*» لفاطمة المرنيسي، المكتوب بالإنجليزية، والمترجم بعد ذلك إلى العربية، والفرنسية، مركزاً أكثر على الفضاء الداخلي.

3 – 2 – فضاء خارجي، فضاء داخلي

لقد اخترنا روايتين تعطيان مكانة أساسية للفضاء: تركز زهور كَرام في «*جسد ومدينة*» على الفضاء الخارجي؛ المدينة التي أصبحت شخصية حقيقية في تفاعل دائم مع الشخصية النسائية للرواية. وفاطمة المرنيسي تحيي في «*أحلام النساء*» المنزل التقليدي الفاسي لسنوات الأربعينيات، وخصوصاً الفضاء الذي خصص للنساء.

والمدينة، كالمنزل، هما في الوقت نفسه بمثابة المعارض (إنه مكان القمع والاعتقال)، والمساعد (يدفع النساء إلى الوعي بوضعيتهن وإلى التغلب عليها بالتعبير عن متخيلهن). وفي الروايتين الفضاء مستلب، معيش بشكل سلبي؛ لكن في الوقت نفسه، هذا المكان القاسي يفجر طاقات إبداعية تسمح للنساء بتجاوز ظروفهن.

3 – 2 – 1 – ازدواجية المكان في «جسد ومدينة» لزهور كَرام

تصبح المدينة التقليدية عند زهور كَرام مرآة الساردة، والاثنان معاً ضحايا نظام يدمرهما. وتنعكس الشدة في الأحياء الشعبية القديمة والمقززة، المتروكة للإهمال مثل مصير النساء المغربيات المهمشات. فالعلاقة بين الشخصية والمدينة المقهقرة قوية جداً إلى حد أن الاثنين يبدوان مرتبطين بشكل عميق: «المكان يسكننا... الجسد والمدينة يتناهشان» (ص 24 ــ 25)؛ فإحداهما امتداد للأخرى؛ وجسديتهما تتداخل: «المدينة موشومة بجسد المرأة»، كما تقول الساردة، لأنهما متضامنتان. وتقول أيضاً: «أحس المدينة تلج جسدي والأزقة تتسلل إلى ذاتي ... جسدي أصبح طريقاً تعبره المدينة... المدينة تحكي ذكرياتها على جسدي» (ص 24 ـ 25).

أُفرغت المدينة من رجالها الذين أقدموا على الثورة ضد النظام، والمرأة تحمل حداد الغياب الذكوري في أزقتها المهجورة وغير القابلة للعيش؛ وحدها، عليها أن تتحمل الاعتداء والمضايقة غير الإنسانية، من رجال لا أخلاق لهم، كما نرى ذلك في مشهد بداية الرواية: الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية يلاحقها تحت المطر ويشتمها سائق سيارة، لا تجرأ على مواجهته بسبب الخوف من الاعتداء عليها. وبالإضافة إلى العنف في الأزقة تبين الروائية عنف الأماكن وانحطاطها، حيث تتحرك مختلف الشخصيات النسائية في الرواية.

ولئن كانت المدينة، في تقهقرها ورعبها، تعبر عن وضعية الشخصيات النسائية خلال مرحلة قاسية جداً، فالساردة، مع

ذلك، تدركها بإيجاب: فهي تترجم مصير نساء مثلها وحكايتهن. والمدينة هي مكان استقبال البدويات اللائي يهاجرن فراراً من السلطة الأبوية للأب، فتغير الرؤية التربوية والثقافية التي تلقينها من آبائهن؛ وبفضلها، لم تعد المرأة تلك "الرمانة المغمضة" (ص 79 ـ 80): ورغما عن كل شيء، تحس شيئاً من الحرية في كونها تفكر بشكل مغاير، وتعيش حياتها الخاصة، وتختار الرجال الذين تحبهم (رغم أن هؤلاء يتركنها لأسباب سياسية)، بالرغم من أن الحياة الحضرية ليست سهلة، والتجارب رهيبة.

وأيضاً بفضل التجربة الحضرية تخلق لنفسها وعياً سوسيوسياسياً، وتقبل بالمقاومة وحب الجنين الذي تحمله في أحشائها، مضطلعة بمصيرها الصعب بكامل الحرية. فعلاقتها الوثيقة بالمدينة تستمر إلى نهاية الرواية: استعارياً، إذ التطور النهائي للساردة موازٍ لتطور المدينة: ستذهب إلى الخارج، متخلية عن المدينة المغربية، في الوقت الذي تغتسل فيه هذه الأخيرة، بشكل رمزي، من فضلاتها بأمطار طوفانية تعد بمصير أفضل.

3 – 2 – 2 – ازدواجية المكان في «*أحلام النساء*» لفاطمة المرنيسي

كما سبق أن قلنا ذلك: فـ «*أحلام النساء*» مبأرة على مدينة فاس، في عهد الاستعمار في السنوات الأولى من طفولة الساردة. هذه المدينة عندئذ كانت مقسمة إلى اثنين: جزء منها للوطنيين، وأقدم بناياتها ترجع إلى القرن الثامن، وهي في قعر الوادي ويحيط بها سور؛ وجزء آخر في الأعلى، بُني في بداية القرن وخصص

للأوربيين. وهذا التمييز الفضائي مستحضر في الرواية؛ فكل شيء يميز الاثنين: ليس فقط التفريق بالجدران والحراس، ولكن أيضاً الهندسة المعمارية والجغرافية والتاريخ والكثافة السكانية ومستوى العيش وطريقته.

وتركز الرواية خصوصاً على المنزل التقليدي لعائلة بورجوازية فاسية بالمدينة، آل المرنيسي، حيث الإخوة وزوجاتهم يعيشون في نفس البناية، بمناطق طبقية: واحدة للرجال والنساء، والأخرى لكل زوجين، وثالثة لمختلف الوضعيات داخل العائلة. وتشكل الطائفة النسائية التي تمارس عليها السلطة الذكورية ما تسميه فاطمة المرنيسي «*الحريم*». وبعض الفضاءات وصفت أكثر من غيرها: لفضاء المرأة، عكس ما لفضاء الرجل، مكانة مفضلة في العمل الأدبي، وخصوصاً غرفة الطبقة الأخيرة حيث يحب النساء والأطفال أن يتواجدوا بعيداً عن عيون الرجال، وأيضاً، حيث صحن الدار الدائم الحركة، المكان الوحيد المفتوح على السماء، والسطح، مكان الانفتاح على الخارج ومكان المرح للجميع، خصوصاً للأطفال.

والرجال الخاضعون لقانون الاستعمار يمكنهم مع ذلك التنقل بحرية في المدينة، القديمة والجديدة، وإن كانوا يفضلون التجوال في منطقتهم الخاصة، وهي المدينة القديمة، وبالعكس لا تستطيع النساء مجاوزة عتبة المنزل، المغلق ببوابة متعذر عبورها (ص 31) تحت الرقابة المستمرة لحارس، بدون ترخيص من كبير العائلة. وانعزلت النساء بالفضاءات المغلقة (ص 75)، الضيقة والمراقبة من الذكور. وهذه الوضعية تذكرنا بالمثل المشهور الذي نجده مستشهداً

به في كثير من الروايـات النسـائية، خصوصـاً في "الارتـداد" لنزهـة الفاسي: «لا تخرج المرأة سوى ثلاث مرات في حياتها: يوم ولادتها من بطن أمها، ويوم زواجها للالتحاق بزوجها، ويوم دفنهـا». هـذه الفكرة أكيد أنها كاريكاتورية، إلا أنهـا لا تخلـو مـن دلالـة، لكـن نساء الحريم الفاسي في رواية فاطمة المرنيسي تهدم محتواها.

صحيح أن القواعد محددة عند هذا الحريم، ومتفاوض عليها من لدن الرجال؛ ويجب على النساء احترام الحدود التي فرضها عليهن هؤلاء. وفي الداخل الفضاءات المتميزة حكر على الرجال (مثل الصالات الكبرى الفخمة: انظر ص 14)، وهي مجهزة بجهاز راديو لا تستطيع النساء سماعه سوى حسب البرنامج المختار أو بتسامح أزواجهن، وفي حضورهم. والفضاء الحميمي مستبعد بمقتضى أولوية الحياة الجماعية على الحياة الفردية؛ وأيضاً إمبراطورية الأزواج في قمة الهرم، وعلى رأسهم الأخ المرنيسي الأكبر سناً: ولذلك فنساء الحريم مستعبدات بقساوة أكبر، ليس فقط بسبب الاستعمار، بل أيضاً باعتبارهن نساء؛ وأكثرهن ضرراً هن المطلقات، ثم اللاجئات، وأخيراً الخادمات.

وتبين الروائية، على طول العمل، كيف تكتشف حياة النساء المهيمن عليهن، وكيف يعين هؤلاء وضعيتهن، على الأقل اللائي يرفضن هذا الوضع القائم، لأن هذه الوضعية طبيعية بالنسبة لبعضهن، ويجب تقبلها كما هي (الجدة من جهة الأب، وللاماني وللاطهور). وبالعكس، فأم الساردة تعترض على وجود هذه الهيمنة؛ بل تجد أنه إذا كان البلد مستعمراً فبسبب الرجال الذين حرموا النساء من حريتهن: نوع من العدالة الإلهية إذن تحقق[5].

لذلك وُصفت العديد من تجليات الانتهاك؛ مثال: مفتاح جهاز الراديو الذي سُرق وذلك للاستماع لرسائل الحرية مثل صوت أسمهان الفاتن، واستُعملت مختلف الوسائل للتغلب على إكراهات الاحتجاز وجعل فضائهن قابلاً للسكن؛ وأكثر من ذلك، فالفضاء يصبح مكاناً ثقافياً وجمالياً وحيوياً: ثقافياً، لأن النساء يمتلكن إمكانية الرؤية وتذوق العلامات الفنية والثقافية للتراث العربي في الهندسة المعمارية الداخلية للسكن التي تصفها لنا الساردة بغبطة، وهو ما لا يستطيع الرجال تذوقه لانشغالهم بلعب الورق أو النقاشات الجادة ذات الطابع السياسي؛ وجمالياً، لأنه لنسيان ضجرهن وحرمانهن يستسلمن لأعمال منزلية مثل المطبخ والتطريز والنسج: فجماعة النساء المتمردات على النظام الذكوري (الأم والجدة من جهة الأم، والخالة حبيبة) يُطورن الاهتمامات الفنية والأدبية في جو من المرح والتعايش والدعابة: الرقص، المسرح، سرد الحكايات، وخصوصاً «*ألف ليلة وليلة*»؛ وأخيراً حيوياً، لأنهن يَفِضن طاقة في فضاء ضيق، في حين أن الرجال، الذين يملكون كل الفضاء المرغوب فيه، مطلقو السلطة، وغير فاعلين. فمتخيل النساء يسمح لهن بالهروب من الاحتجاز، وروحهن النقدية تدرب الأطفال على مصير آخر مخالف لما يعيشونه الآن. لكن في موهبة الكلام يجد متخيلهن تعبيره الأكثر خصوبة. فالساردة، وهي بعد طفلة، مفتونة بالعالم العجيب للحكايات التي تحكيها الخالة حبيبة والمشاهد المسرحية وإبداعية الألعاب؛ وهو ما يفسر الابتكارية اللعبية التي تسمح لها بالتغلب على الاحتجاز النسائي. فمثلاً بالنشاط الذي تخيلته، "المسّارية بالكلاس" ("لعب مفاده رؤية ميدان مألوف كما

لو كان غريباً"، كما تقول)، استطاعت أن تمثل نفسها خارج حدود الحريم، منتهكة بذلك الحدود التي فرضها الرجال؛ وتحقق بذلك ذاك الحلم الذي يسكن النساء: "لا نظام ولا تناغم إلا حين تحترم كل مجموعة الحدود، وكل انتهاك يسبب بالضرورة فوضى وتعاسة. ولكن النساء لا يُفكرن سوى في انتهاك الحدود؛ فقد كن مهووسات بالعالم الموجود ما وراء البوابة. ويقمن بالاستيهام طوال اليوم، يتبخترن في أزقة متخيلة" (ص 7). فالرواية بكاملها تبين هذا الحذق في تحوير وظيفة فضاء الهيمنة من لدن النساء المحجوزات.

فالواقع الاستلابي للمرأة كما عيش في اليومي تم تحويله وتجاوزه والتسامي به من خلال الواقع الجذاب للمحكيات العجيبة وللأحلام (ص 26) وللألعاب، ومن خلال تعابير المتخيل الخرافية الأخرى؛ وبفضل سلطة الكلمة والخيال صار للنساء "أجنحة" (ص 27) كما قالت الخالة حبيبة، وشعرن أنهن سافرن بعيداً.

ومع ذلك، وبالرغم من أهمية فضاء الهيمنة النسائية، فالوعي بالفضائية في الرواية النسائية يبقى محدوداً في أغلب الأعمال: وهذا الاختزال للفضائية التخييلية يمكن أن يُفَسَّر ضعف الكثافة السردية، وانسجامها، وهما شديداً الأهمية في "صناعة الحبكة" (بول ريكور)، وأساسيان بالنسبة "للعالم القابل للسكن" الذي يجعله التخييل ممكناً. وفضاء الحكي لم يتم استكشافه في تعدده وفي تعقده، كما يمكن أن نرى ذلك في الروايات الكبرى، مثل أعمال بالزاك وزولا وبروست وجويس وفولكنر ويوسنار (لكن، وكما سبق أن قلنا ذلك، المقارنة مع روائع الأعمال من الأدب العالمي ليست ضرورية في هذه المرحلة الراهنة لهذا الأدب الفتي). وهذا أحد

أسباب أبعاده النصية المتواضعة وشكله السردي المكون من محكيات صغرى ولوحات ومشاهد: فالرواية تأخذ غالباً مظهر اليوميات أو قصص في قالب روائي أو رسائل تم توسيعها، أو مقالات أو أحداث مجتمعية متفاوتة الاشتغال عليها أدبياً؛ لذلك جاء الفضاء الكتابي بالضرورة متشظياً.

هذا، وبسبب فتوة هذا الأدب وجدته فهو مساهمة قيمة، حتى لو كانت جزئية، في رؤية أخرى للعالم سكتت، عنها النساء لحد الآن رغما عنهن. فهن يثرين متخيلنا الخاص سواء كنا كتاباً أو قراء. وحكاياتنا الرجالية مثل الحكاية النسائية، تجد نفسها حتماً مُحوَّلة بالاستكشاف ورؤية الفضاء هذه.

4 – الذات النسائية ومسألة الهوية

مدخل: الهوية والغيرية

إن تمثيل الرغبة في الهوية مرتبط بشكل دقيق بالرغبة في الآخر. فلا ندرك هويتنا إلا من خلال الصورة التي نكونها عن ذاتنا وعن الآخر. وهذه المسألة في قلب كل أدب. لكنها تأخذ شكلاً مختلفاً نسبياً حسب النصوص والسياقات (سوسيوتاريخية، جغرافية، ثقافية...).

ففي الأعمال المكتوبة من لدن كتاب مغاربيين تعتبر مسألة مركزية؛ بل لقد كانت مطروحة في بداية ولادتها: الرغبة في تأكيد هوية فردية واجتماعية، لغوية ورمزية، في وجه ثقافة ومجتمع وسلطة مهيمنة. وتختلف طرائق هذه الرغبة حسب المؤلفين والمراحل

المعتمدة. لذلك فالأبحاث الجامعية منحت بحق مكانة هامة لهذه المسألة، منذ الستينيات إلى الآن. وما زالت الأطاريح الجامعية الأخيرة تبين أهميتها[6].

وبالمقابل، هذه المسألة لم تعالج أو عولجت قليلا في التعابير الأدبية الجديدة، والآداب المسماة "الناشئة"، مثل الأدب النسائي، مع العلم أن هذه المسألة تطرح بشكل مختلف في نصوص الكاتبات المغاربيات، وفي بعض الحالات من كاتبة لأخرى.

وفي إطار هذا العمل سنقف عند الكتابات النسائية العربية والفرنسية، من وجهة نظر مقارنة ضمنية مع إبداعات الكتاب المغاربيين. وهذه المسألة ستعالج من زاوية موضوعاتية وجمالية.

فأكثر من مائة رواية، قصص قصيرة، محكيات، شهادات سيرذاتية، قصائد، كتبت إلى حد الآن، في المغرب من لدن أكثر من ستين كاتبة[7]. وأغلب هذه الكتابات، مع استثناءات قليلة، لا توجد إلا منذ سنوات 1990، بالعربية وبالفرنسية.

ومن وجهة نظر الجنس الأدبي، مثلما هو الحال من وجهة نظر إشكالية الهوية ـ الغيرية التي تشغلنا هنا، فهذا المتن لا يمكنه أن يكون مقسماً حسب لغة الكتابة (العربية والفرنسية ـ اللغات الأم غير ممثلة لحد الآن)؛ وهذا ليس حال متن الكتابات المغاربية الذكورية[8].

ومن جهة أخرى فيما يتعلق بالمسألتين، فلهذا المتن خصائص معينة في علاقته بالنصوص المكتوبة من لدن المؤلفين المغاربيين؛ وبالعكس، فهو يقترب من الكتابات النسائية في العالم العربي[9].

والتناغم الفردي يتوقف على الرغبة التي نحملها في الذات وفي الآخر: وفي حالة الأدب النسائي، فهذه الرغبة غالباً ما تكون سلبية.

4 – 1 – مقاربة موضوعاتية

4 – 1 – 1 – من الرغبة في الوجود إلى الرغبة في الآخر

الرغبة في الهوية هي انتساب إلى الذات، تقبل لصورتها ؛ في حين أن الذي يهيمن في هذه النصوص هو غياب، أو على الأقل، ضعف صورة واضحة عن الذات. فالصورة المهيمنة هي صورة مفروضة من لدن الآخرين (العائلة، المجتمع، الثقافة المهيمنة)؛ وهي غالباً غير مضطلع بها أو مضطلع بها بشكل سيء. وإذا كانت هناك رغبة، أي توق إلى التحقق، فهي رغبة في الوجود، وبمعنى آخر أن توجد باعتبارك شخصاً معروفاً في فردانيته كما في استقلاليته داخل المجتمع، وأن تكون إنساناً، بالمعنى الكامل، بالطريقة نفسها التي عليها الرجل، لا ممجدا ولا منتقصاً منه. إن مطلب الكيان المرئي وكمال الوجود هي التي تتكرر في النصوص النسائية المغربية، كيفما كانت الطبقة الاجتماعية أو المستوى الثقافي أو الوضعية العائلية أو الوضع المهني للشخصيات الممثّلة.

فهذه الرغبة في الوجود غالباً ما تكون ضمنية، لأن التمثيل المهيمن في هذه النصوص، في الواقع، هو الرغبة في "اللاوجود"، صورة سلبية لحياة النساء، التي يمكن أن تكون سكونية أو دينامية، دائمة أو مؤقتة حسب الأعمال، لكنها حاضرة فيها

جميعاً: فسعادة الوجود تبقى استثنائية، فهي إما حالة رضا آنية، أو تعبير عن حلم أبداً لا يتحقق كاملاً.

فسلبية الوجود تستتبع رغبة تكبت الآخر: الآخر الذي تعيش معه المرأة هو آخر غير مرغوب فيه. فصورة الآخر إذن هي أيضاً سلبية، وإن كان هذا الآخر بعكس الذات حاضراً حضوراً قاهراً وسيادياً في مختلف مراحل حياة المرأة، في الأدوار المتعددة الفردية أو الجماعية التي يلعبها. فالعلاقة بالآخر معقدة جداً، لكن، في غموضها وفي تبدلاتها، غير مضطلع بها أبداً؛ ومن هنا فشل هذه العلاقة. فالآخر غير المرغوب فيه هو ذاك الذي غالباً ما يتم تصويره في الكتابات النسائية؛ وفي المقابل فصورة الآخر المرغوب فيه متلاشية ونادرة. وينبغي بناؤها في شروخات الآخر الواقعي، وفي هوامش المعيش، وفي لحظات الانفلات. وبالرغم من أن هذه الدراسة ليست سوى لمحة عن النزعات المهيمنة للنصوص النسائية المغربية، فإننا سنشير إلى بعض الأعمال المُمَثِّلة لهذه الإشكالية.

4 – 1 – 2 – من اللارغبة في الوجود إلى الرغبة في الوجود

يتمظهر الإحساس بـ "اللاوجود" في القلق الوجودي المتواتر. فالوجوه النسائية المهيمنة التي تمثل "اللاوجود" هي: "الطفلة، المثقفة، الزوجة، المطلقة، الخادمة، العاهرة.

ويمكن لهذه التمثيلات أن تظهر في العمل الواحد (عند دامية أوماسين، في «*أركانة النساء التائهات*» مثلاً)، لكن أعمالاً أخرى تتركز بالأساس على تمثيل أحد هذه الأنماط:

– الطفلة: فاطمة المرنيسي، «*أحلام النساء*»، «*طفولة في الحريم*».

– العاهرة: دنيا شرف «*فطوم، العاهرة والولي*».

– الخادمة: حورية بوسجرة، «*نساء ناقصات*».

– المثقفة: بهاء طرابلسي، «*امرأة بكل بساطة*»، أو أنيسة بالفقيه، «*ياسمينة والتميمة*».

– المطلقة: ثورية أولهري «*المطلقة*»؛ ياسمينة شامي ـ كتاني «*عرس*»؛ رشيدة يعقوبي، «*حياتي صرختي*».

فالمرأة غير سعيدة في وجودها في هذه التمثيلات المختلفة؛ وترجع مأساتها إلى الرؤية السلبية التي يحملها الرجل عن هذه الأدوار والأوضاع: فهي لا تستطيع الاضطلاع بوضعها الاجتماعي لأنها تدرك ذاتها قبل كل شيء انطلاقاً من النظرة التي يلقيها الرجل عليها. وليس لها ثقة كاملة في استقلاليتها؛ والرجل، في أغلب الحالات، لا يبدو أنه مستعد أو مهيأ لمساعدتها لتأكيد شخصيتها.

وتبين بعض النصوص، مع ذلك، مصائر تقاوم هذه الرؤية السلبية بإحساس جلي لكن مقاوم (أنيسة بالفقيه) أو نضالي ثائر (زهور كَرام، مليكة مستظرف، رشيدة يعقوبي) أو متحفظ وساخر (فاطمة المرنيسي)؛ لكن هذه الأفعال تسعى إلى الانفلات من الكائن الراهن من أجل كائن آخر يتم تحقيقه في المستقبل.

ومع ذلك، فهذه الهشاشة النسائية ليست سلبية تماماً؛ فهي تمنح هذه النصوص إحدى قيمها الجوهرية: الإنسانية التي تفتقدها

غالباً مجتمعات شديدة الذكورية، والتي تسمح لها بالتجدد والتقدم أكثر.

إن الكتابات النسائية مبصومة بعمق، قبل أي شيء آخر، بالرغبة في الوجود، عوض الرغبة في الذات (المهيمنة في الأدب الذكوري)، وتصل، ويا للمفارقة، إلى إعطاء تمثيل أكثر حدة لـ "الفردانية" النسائية: ولادتها المتذبذبة، وهشاشتها، وتناقضاتها.

ويبدو هذا التمثيل أكثر كشفاً عن حدوث الذات؛ فهو مركز عليه بكتابة شديدة البساطة أقل تصنعاً وأكثر شفافية بالنسبة للأدب الذكوري الأكثر تماسكاً. فهذا الأخير يقدم صورة للشخصيات أكثر اكتمالا وأكثر تأكداً في قناعاتها: بالثقافة التناصية، وبعمق البلاغة، وبالمعرفة، وبالاهتمام بالشكل الذي هو في الواقع اهتمام نرجسي بالذات (خصوصا حين يصبح النص لمعانا لعبيا للهوية)، وبالمهمة الضمنية التي تقلدنها وهي أن تكون "لسان حال" جيل، وهذا أيضاً في النصوص التي تعتبر سيرذاتية. ورغم ذلك، فرجال ونساء الكتابات الذكورية لا يعبرون بنفس الرهافة عن هذه الإنسانية المؤثرة للشخصيات الخطاطية في النصوص النسائية حيث الكتابة، كما سنلخصها فيما بعد، مؤشر دال.

4 — 1 — 3 — من اللارغبة إلى الرغبة في الآخر

— اللارغبة في الآخر

تمثيل الرجل في النصوص النسائية، بشكل عام، سلبي؛ فمواقف الشخصيات النسائية منهم يمكن أن تكون مختلفة: من

النفور إلى الرغبة في الموت مروراً بالرفض أو اللامبالاة. وفي علاقة الخيبة هذه فالوجوه الذكورية الأكثر تواترا هي: الأب، الزوج، المسؤول في العمل، وفي بعض الأحيان المستبد السياسي (عند زهور كَرام أو ليلى أبو زيد). وتوجد، أيضاً، بعض الشخصيات النسائية التي تلعب دوراً قمعياً: في «*الجسد المتستر*» لحورية بوسجرة أو «*بنات الريح*» لنادية شفيق. وفي هذه الحالات تبدو الغيرية النسائية قريبة من الغيرية الذكورية المهيمنة.

– الرغبة في الآخر

ومع ذلك، فبعض الشخصيات الذكورية تبدو في صورة أحسن؛ وعلى العموم هم كذلك في بداية اللقاء مع المرأة، حين تكون هذه الأخيرة ما زالت في الغبطة، في أمل علاقة سعيدة. وغالباً ما تفشل هذه العلاقة لأن الشريك يتضح أنه آخر (مثال: فضيلة السبتي). وعندما نفحص عن قرب بعض الشخصيات الذكورية النادرة التي بقيت إيجابية في عيني المرأة، نلاحظ أنها ليست أبداً كائنات عادية، فهي إما أفراد "عابرون" لهم علاقة قصيرة أو مؤقتة (مثال: «*لا زهور لا تاج*» لسعاد بهشار أو «*أسرار الحب*» لنادية شفيق، وإما كائنات وهمية (حلمية أو أسطورية: ليلى هواري، أو نادية شفيق)، وإما شخصيات هامشية (الغريب عند رشيدة يعقوبي، والمثلي جنسياً عند بهاء طرابلسي، وآباء ضائعون عند حورية بوسجرة).

4 – 2 – مظاهر الكتابة

يتجلى عدم اكتمال الوجود في الكتابة نفسها بطرائق مختلفة سوف نكتفي بملامستها في إطار هذا التقديم. وهذه الملاحظات تتطلب أن يتم تعميقها وتوضيحها بتحليلات مفصلة. وهي هنا لا تعتبر سوى رؤوس أقلام للبحث حول خصوصية كتابية لهذا الأدب الجديد بالمغرب في إطار الإشكالية التي تهمنا، وبقراءتنا لهذه النصوص لفتت انتباهنا بعض الخصائص.

– الخطاب، السرد، الوضعية الأجناسية

هذه الكتابة تتبع مساراً مزدوجاً: من الإفراط إلى الصمت، لكنها تعطي في الحالتين صورة غامضة عن الذات كما عن الآخر.

وسواء كانت مقتضبة أو مستفيضة، فلغة الرغبة في الآخر تعبر عن الكبت عند الذات، وفي الوقت نفسه تعبر عن العنف، بخلاف الرغبة الأنانية في الآخر التي يمكن أن تصبح "آكلة لحم البشر"، ومن هنا التعبير الذي يتميز إما بالإيجاز حتى الخرس (مثل بعض المقاطع عند نادية شفيق أو عند ليلى هواري)، أو بالعنف اللفظي الثرثار (أعمال سهام بنشقرن أو رشيدة يعقوبي، وهي شواهد نموذجية).

والسرد، سواء كان موسعاً أم مختزلاً، متشظ، مكون من نتف من المحكيات واللوحات والمشاهد، أكيد أنها مؤثرة، لكن قليلة الاكتمال. فهو جنس سردي هجين مكون من شذرات: محكيات صغرى تخترقها باستمرار تأملات أو أحاسيس حميمية في شكل

شعري أو نثري، أقوال أو أفكار في شكل نتف، غالباً ما تكون بالأسلوب المباشر، في شكل حوارات أو مونولوجات أو صادرة من أي كان. وتعيينات الجنس كما تظهر على أغلفة النصوص (رواية، شهادة، سيرة ذاتية، حكاية) ليست سوى ملصقات من الناشرين وضعت على أقوال نساء المراد منها أن تكون، قبل كل شيء، الرغبة في قول قلق اللاوجود والنقص و"انكسار الرغبة" حسب العنوان الجميل لكتاب رجاء بنشمسي. فالنص ينسج أكثر من جنس أدبي في الوقت نفسه، ولا يكتمل فيه بعمق أي واحد بعينه.

ويوضح الخطاب والسرد والوضعية الأجناسية هذا اللاتميز في هوية الذات والآخر في أدب لا يكتشف الكائن سوى في شكل انعكاسات وظلال.

- تمثيل الذات والفضاء والزمن

يتميز تمثيل الذات بهشاشة الكائن كما يبدو في كل النصوص تقريبا، وما يهيمن هو تفتت الشخصية وإطارها الزمكاني.

وسواء كانت وحيدة أو متعددة فالشخصيات الرئيسية مبصومة بالانقطاع واللايقين. وهذا يتمظهر في تشظي الذات التي تظهر في تنويعات "أنا" المهيمن: وبالتأكيد فـ "أنا" غالباً ما يكون مؤنثاً، لكن في بعض الأحيان يكون مذكراً، أو في تراوح ما بين الاثنين (كما عند فضيلة السبتي، «*أنا ميراي عندما كنت ياسمينة*»)؛ و"أنا" التعدد النسائي كما في «*أركانة النساء التائهات*» لدامية أوماسين؛ و"أنا" في توافقاته مع "هو" أو "هي" أو "أنت" محيلة كلها على

شخصية واحدة، كما تبين ذلك رواية «*الجرأة على العيش*» لسهام بنشقرون.

ونفس الشيء بالنسبة للفضاء، فهو موصوف غالباً بشكل عابر (باستثناء بعض الأعمال، مثل «*أحلام النساء*» لفاطمة المرنيسي)، ويعكس الضياع. وبالنسبة للزمن، سواء كان في الحاضر أو في الماضي، فهو نادراً ما يدرك من منظور إيجابي: اتصال الماضي الاستعماري بالحاضر القمعي عند ليلى أبو زيد؛ ولوحات الألم اليومي حتى الانهيار عند حورية بوسجرة، واستحواذ ذاكرة مجروحة تقود إلى الجنون عند نادية شفيق أو بثينة تاويل أزمي.

– التعبير عن الحميمي

من الأجدر البحث في الكتابة الحميمية عن الأثر الخاص لهذا البحث عن الذات وعن الآخر، انطلاقاً من نغمات وسجلات الشكوى والأنين، والاعتراف، والهمس، والتحسر، والصراخ، وفي بعض الأحيان ونادراً الدعابة (كما عند فاطمة المرنيسي).

فالتمثيل المهيمن في كتابات النساء المغربيات هو إذن اللارغبة في الوجود وفي الآخر: أي التخلي عن صورة نسائية لا تجد بعضهن فيها أنفسهن. وفي هذا السلب يستشف انبثاق ذات نسائية باعتبارها بحثاً عن هوية كائن وليس عن الجنس.

والكتابة كالصورة نفسها، غالباً ما تتحسس سبيلها لكن، في لا يقينيتها، فهي متفردة ومختلفة ("سيكون من المؤسف أن تكتب النساء مثل الرجال"، كما تقول فيرجينيا وولف في «*الغرفة*

الخرة»)؛ ولها بعد دلالي: فالولوج بواسطة اللغة المكتوبة إلى هذه الهوية المرئية، وإن كانت ضبابية، حول المشهد الاجتماعي تفتح علاقة جديدة من الواحدة إلى الأخرى، أو من الواحد إلى الآخر.

وسواء كانت مبررة أو ذاتية، فهذه الصورة تستفهم وتدعو إلى حوار حقيقي: وبالموازاة للآلام الموصوفة، فتشارك الكلام والإنصات، وهي رغبة قديمة مكبوتة عند النساء، يستدعي علاقة بين مذكر ـ مؤنث مختلفة تساهم في إدراك «*الذات بوصفها آخر*» (بول ريكور).

والشرخ الموجود بين "الرغبة في الذات والرغبة في الآخر" عند المرأة وعند الرجل هو إحدى الحجج التي تدافع، لحد الآن، عن كتابة نسائية ـ وفي بعض الأحيان، عن أدب نسائي. وينبغي تحويل هذه الهشاشة الإنسانية إلى قوة أدبية متجلية في العمل المكتمل؛ عندئذ سيشكل الأدب النسائي مكوناً أساسياً للأدب المغربي، ولم لا العالمي.

5 – التقليد والحداثة في عيون النساء:

توضيح من خلال الزواج في « *عرس* » لياسمينة كتاني

عندما نعالج الأعمال الأدبية للكتاب المغاربيين (روايات، محكيات، قصص سيرذاتية)، يلفت الانتباه تكرار موضوعة واحدة: الهيمنة الذكورية والفشل الناتج عنها في علاقة الأزواج (couples) (الخطوبة أو الشراكة الزوجية أو العشق)، حتى في حالة الأزواج الذين يبدون على اتفاق تام في البداية. وأصل الفشل هو تعلق الرجل

بتقاليد لا ترضي المرأة. ولنأخذ مثالاً يهمنا على الخصوص هنا: نلاحظ أن الزواج، الرباط الأكثر حميمية والدليل على علاقة ثقة وتبادل بين شخصين، وهو في الغالب مسألة عائلية وشبه عامة (من خلال احتفاليتها التفاخرية)؛ بالإضافة إلى ذلك، ففي هذه العلاقة، المظنون فيها التزام شخصين طيلة حياتهما، فإن المؤسسة تفرط في تفضيل الرجل على المرأة سواء في عقده أو فسخه. وليس من قبيل الصدفة أن المطالبات النسائية في المغرب العربي، وفي العالم العربي الإسلامي عامة، تعطي أهمية كبرى للتغيير في وضعية الزواج. وهذه التقاليد هي كذلك تصدم المرأة أكثر إذ تتجلى في شكل طقوسي ومسرحي يكرس استمرار لا تكافؤ الجنسين، في عقد الزواج، ومن خلال الإذلال، في حالة فشله.

وكثيرة هي الأعمال التي تندد بهذا النمط من التقاليد، وخصوصاً من خلال النظرة النسائية، التي تصبح نظرة ـ قولاً بمقتضى السمة اللغوية لما "يتمرآى" أدبياً. وسنقف هنا عند إحدى الروايات التي تعطي مكانة كبيرة لهذه المسألة: «عرس» لياسمين شامي كتاني[10]. وهذا العمل، على المستوى الأدبي، ذو قيمة لا يستهان بها بالمقارنة مع أغلبية أعمال الأدب النسائي الفني بالمغرب العربي. فهو يتساءل عن تقليد زواجي بال، انطلاقاً من نظرة جديدة، واضحة ونقدية. والشخصية الرئيسية هي امرأة شابة سليلة عائلة بورجوازية تتشبث بالتقاليد.

تعرض «عرس» مسألة الزواج انطلاقاً من وجهتي نظر مختلفتين: فالرواية هي حكاية امرأة شابة مطلقة تعود إلى والديها

في اللحظة التي يتم فيها التحضير لزواج أخيها. والعمل يصف خيباتها وفشلها في جو الاستعداد للحفلة. فنظرة المرأة هي الموشور الرئيسي الذي عبره يتأسس الوعي بوضعية المرأة في عائلة مرتبطة بتقاليد أبيسية. ولكي نعالج هذه المسألة بشكل أحسن، نقترح أن نقف عند ثلاثة مظاهر:

1 – ذات النظرة وموضوعها؛
2 – الطرائق المهيمنة لإدراك النظرة؛
3 – الخصائص الأساسية لكتابة النظرة.

5 – 1 – مظاهر موضوعاتية

5 – 1 – 1 – ذات النظرة وموضوعها

إذا كانت المرأة المغربية قد عرفت تطورا ثقافيا واجتماعيا لا يستهان به منذ الاستقلال، فالبنى المؤسساتية ليست بعد، مع ذلك، ملائمة لتحرر نسائي حقيقي: إنه أحد الجدالات الأهم (وتكون غالباً منفعلة وحماسية)، في الوقت الراهن خصوصاً في المغرب. وتساهم الكتابات النسائية، أبحاثا وتخييلات، في هذا الجدال، خصوصاً في غضون العقد الأخير: فالنساء تطالب بحق الرقابة على التشريعات التي تم تحريرها بعيداً عنها. والكتاب كغيرهم منكبون على تحقيق ما أوصت به النساءَ إحداهن، وهي آسية جبار، الرائدة في هذه المسألة، منذ بداية الثمانينيات في «*نساء الجزائر في شققهن*» بأن يصرن "امرأة ـ نظرة" و"امرأة ـ صوتاً".

- ذات النظرة

الحكي في «عرس» بضمير الغائب، والذات الناظرة الرئيسية هي خديجة، مهندسة مطلقة جاءت "لاجئة"، كما تقول، عند والديها، مع أطفالها الثلاثة. وهذا الطلاق يصادف استعدادات زواج أخيها: وبحضورها لمجرى العرس، تحمل نظرة أخرى عن الحدث "السعيد". ابنة خالتها مليكة، الآتية من فرنسا لأجل هذه المناسبة، لها معها قرابة قوية: ظاهرياً أكثر سعادة مع شريكها، فهي التي تساعدها على التغلب على صدمة الطلاق وتخفيف النظرة القاسية على مشاهد البهجة برؤيتها وبكلامها المساند والساخر، وأيضا بالإنصات إليها، تلتمس أيضاً من خالتها للاغيثة، أم خديجة، أن تروي حكاية العائلة. وهكذا فالعرس مدرك ومعلق عليه من لدن ثلاث شخصيات. فلذلك فهو معاد التفكير فيه ويأخذ معنى آخر مغايراً لذلك المُجمّد والطقوسي الذي تمنحه إياه التقاليد. وفي الوقت نفسه نرى ظهور وعي جديد حول مكانة المرأة بالنسبة لتلك التي يخصصها لها مثل هذا العرس. وبالموازاة فدور مليكة يسمح لخديجة بالخروج من حدادها بربط الصلة بشكل آخر مع الحدث المعيش.

- موضوع النظرة

يرتكز المحكي على عالمين: عالم مجرى العرس في مختلف مراحله ومكوناته (أفراد العائلة والضيوف، الفضاء الباذخ لمنزل تقليدي مغربي في احتفال، طقوس وأجواء ـ الملبس والحركات

والاستعدادات المطبخية والموسيقى، وجلسة الحناء...)؛ وعالم الفضاءات الداخلية للشخصيات وأقوالها وأفكارها الحميمية، وهو الذي يمنح هذا العرس أبعاده ومعناه. لكن إذا كانت العائلة وضيوفها قد وصفوا باعتبارهم ممثلين يعيشون بشكل كامل هذا العرس، فإن خديجة ومليكة تريانه باعتبارهما ملاحظتين ناقدتين: فوراء الجمال وأبهة الحفل تلمحان قهر النساء، واحدة بمرارة بسبب طلاقها، والأخرى بسخرية وتجرد. فالموضوع الرئيسي للعرس بالنسبة لهاتين ليس هنا، بل في القدر التاريخي للنساء عبر مختلف التقاليد والأحداث المعيشية. فالاعترافات والبوح والمحادثات والمحكيات المَثلية (الأليغورية) لمليكة وخالتها للا غيثة تساعد على توعية خديجة وابنة خالتها. ويبدو أن الزواج والطلاق والعلاقة بالرجال وبالمجتمع عامة تأخذ معنى آخر بفضل هذا التشكيل السياقي والتأمل في العلاقات التي أقامتها التقاليد.

5 – 1 – 2 – صيغ الإدراك البصري المهيمنة

يمكن أن تأخذ النظرة ثلاث صيغ مهيمنة:

- التمثيل المباشر للواقع؛
- التمثيل غير المباشر عبر الذاكرة؛
- التمثيل المتخيل.

تفضل «عرس» النمطين الأولين من التمثيل، لكن الثالث تم تقديمه، بكل تأكيد، بشكل ثانوي، عبر الحلم.

وكل واحد من هذه الثلاثة له وظيفة مهيمنة خاصة.

- التمثيل المباشر للواقع

يستعمل التمثيل المباشر للواقع (واقع التخييل) أساساً للتنديد بالمصير الخاص بالمرأة في مختلف مشاهد المعيش.

فالاحتفال بالزواج في «عرس»، منظوراً إليه انطلاقاً من المطلقة، يصبح شكلاً من أشكال السيناريو، إخراجاً تتحرك فيه شخصيات - عرائس ذات أدوار محددة بتقليد بال، في أبهة وألق لم يعودا يؤثران فيها، ولا يثيران حماسها؛ ومليكة تشاطرها هذه النظرة النقدية، لكن نظرتها غير متشائمة شأن ابنة خالتها، بل هي مجردة وساخرة.

وفي هذا العرس فالمثلان الحقيقيان للزواج (الزوجان) غائبان؛ لا شيء قيل عن هويتهما ورغائبهما وإحساساتهما ومحفزاتهما، كما لو أن الأهم هو الاحتفال بطقس عريق.

وبالموازاة مع هذه النظرة الجانبية والمتحفظة للشابتين، فإن وصف مجرى العرس يقابله المونولوج الداخلي لخديجة عن طلاقها، ومحكيات الشخصيات الثلاث الرئيسية عن ماضيها، وحوار ابنتي الخالة حول المعنى العميق الذي ينبغي استخلاصه من التقاليد المقيِّدة انطلاقاً من التاريخ العائلي ومن مأساة خديجة.

فالقيمة التقليدية المعرس الحقيقي إذن عورضت وهُدِّمت بوجهة النظر المتفردة لابنتي الخالة.

- التمثيل غير المباشر

في «عرس»، مليكة مساندة ومتعاطفة مع خديجة المُطلقة، وتعرف أنه للتغلب على حداد ابنة خالتها في وضعية تفاقمه (لأنها

تشدد على زواجها المخفق) يجب استرجاع الماضي العائلي في مباهجه وأحزانه، لفهم الحاضر المؤلم أفضل وتقبله، إذ مع الحاضر نعيش. وهو ما يدفعها إلى أن تسأل الأم عن الأحداث الكبرى التي عاشتها مختلف الأجيال، وأيضا تلطيف كآبة خديجة بسرد الحكايات حول الدور الإيجابي للنساء وذكريات الطفولة لمعيش مشترك.

كل هذه الاستحضارات تسترجع صور حداد كانت النساء غالباً ضحاياه. وبالتخفيف من المأساة الشخصية لخديجة، تستعمل هذه الصور إلى استدراج مليكة إلى عبرة أخرى مغايرة لما استخلصته النساء إلى ذلك الوقت: الخضوع إلى حدادات اعتبرت مقدرة، ترجع إلى "عين الحساد" (النظرة الشريرة) ـ حكاية البغلة المقتولة، موت العم، الغريق، الموت الوحشي للخالة عائشة.

والمهم في رسالة مليكة هو الاستدراج إلى فكرة أن على النساء أن يأخذن قدرهن بأيديهن للتقدم، كما فعلت ذلك الخالة عائشة الشديدة الجمال والحرية، خصوصاً في وسط مازال مطبوعاً بالتقليد: الإنصات إلى "نشيد الزعرور" الذي كانت تحبه الخالة عائشة، رمز أفق القطيعة مع الماضي.

وبذلك فإقامة العرس لإعادة إنتاج الماضي والاستلاب النسائي يصبح لحظة لتجاوز الحياة الجماعية اضطلاعاً بقدر جديد، لحياة فريدة.

– التمثلات المتخيلة

وبالموازاة مع الواقع المعيش في «صرس» (طلاق وزواج)، ومع محكيات الماضي التي تشكل سياق هذا الحفل العائلي، فكل واحد

من الشخصيات الرئيسية يستبطن ما يراه بالمعنى العميق الذي يزوده به متخيله. وبالنسبة لخديجة، فحكاية البغلة المقتولة تتخذ دلالة أخرى مخالفة للروايات الأسطورية التي رواها الآباء: رواية الرجال أعداء المرأة، ورواية النساء، وفيها جرأة أكثر، لكنها مصبوغة بالقدرية (عين الحساد)؛ وبالنسبة لها، فهذا القدر التاريخي يعبر عن تضحية النساء.

لن يقود هذا التوضيح سوى إلى مجرد ملاحظة مريرة إذا لم نربطه بحكاية الخالة عائشة، وبالمعنى الذي استخلصته منها مليكة: كيف التوفيق بين اقتضاءات التقليد السعيدة ـ الحفل، مشاركة البهجة، التضامن الإنساني، مما يمكن أن يمنحه مثل هذا العرس ـ مع الإخفاقات والخيبات، مع قدر النساء المهان، مثل خديجة التي لم تعد "كئيبة من الانتظار". وتتذكر خديجة محكي الحلم ـ الواقع من لدن جدتها في موضوع عودة عائشة كل مساء، بعد موتها، لتعزية أمها التي بقيت وحيدة مع أبيها الذي صار أعمى، إلى اليوم الذي عادت فيه للمرة الأخيرة لتقول إلى للا (جدتها) بأنها "ستذهب أخيراً، ولن تتمكن من رؤيتها أبداً، لكن يجب أن لا تقلق عليها، فحيثما كانوا، ستكون دائماً بقربهم... إلا أنها صارت حرة في أن تحب بدون مكان". وهذا هو ما دفع الآباء لتغيير المنزل وعيش حياة جديدة "في منزل جديد حيث يتمكن باسيدي من أن يذهب ويجيء بدون خطر رغم ضرارته".

هذه هي الرسالة التي احتفظت بها مليكة من نشيد طير الزعرور الذي كانت الخالة عائشة تحب الاستظلال به، وبه تنتهي الرواية: فتفرد الرؤيتين اللتين تختمان الرواية (الأولى فيها خيبة

الأمل: رؤية خديجة، والأخرى فيهـا تفـاؤل أكـبر: رؤيـة مليكـة) تعنيان ولوج المرأة إلى الوعي بذاتها، في تفردها بحياة ما، بعيداً عن نفوذ التقليد المرموز له بهذا العرس، وفي اتصال مع المسـار الجـريء للخالة عائشة.

5 – 2 – الخصائص الخطابية لكتابة النظرة

تم تشكيل «عرس» انطلاقاً من أصوات سردية متعددة:

ـ وجهة نظر محدودة لسارد المحكي بضمير الغائب الذي يصف أبهة استعدادات الزواج وعجائبيتـه في التقليـد الإسـلامي؛ ويعـرف هـذا المحكـي بضـمير الغائـب تنويعـات زمنيـة: الحاضـر يحـين العرس؛ وزمن الماضي غير المكتمل، وفي بعـض الأحيـان المستقبَل، يشيران إلى تكراريته.

– وجهة نظر حائدة عن رؤية الاحتفال حول:

٭ استحضار مشهد الطلاق في تناقض مع المشهد الحاضـر: وهـو حكي خديجة، في شكل مونولج داخلي؛

٭ حكي الحكاية العائلية المروية من لدن للا غيثة والأم ومليكـة ابنة الخالـة (عنـد هـذه الأخـيرة، هنـاك تنويـع بـين ذات الـتلفظ والإنصات).

– تغير التعديلات التلفظية:

في كل نمط من التلفظ نلاحـظ دمـج التـدخلات المباشـرة بضـمير المـتكلم أو بضـمير المخاطـب، في شـكل أفكـار أو مونولوغـات أو حوارات؛ وهو ما يمنح النص السلاسة وانزلاق الرؤى الواحـدة فـوق

الأخرى؛ مما يذكر بكتابة فيرجينيا وولف (حسب مختلف التدرجات الخطابية: الخطاب المباشر، الخطاب المباشر الحر، الخطاب غير المباشر الحر).

ومن خلال مثال الزواج هذا، فالحضور المتميز للنظرة يبين وعي المرأة الحاد بالصراع بين التقليد والحداثة. فالنظرة النسائية تمنح رؤية جديدة حول هذه المسألة في "*عرس*"، مثلما هو الشأن بالنسبة لأعمال أدبية كثيرة. والنساء اللواتي طالما غُيبن أو تم تمثيلهن من منظور ذكوري في الأعمال التي كتبها الرجال، يقدمن صورة مختلفة عن أنفسهن وعن الآخرين؛ وأكيد أنها صور ذاتية ـ والأدب أصلاً هو عالم الذاتية ـ لكنها في داخليتها تتميز عن التمثيل النمطي للمرأة المُؤمثلة (من المثالية) أو المقدسة أو الضحية، كما تظهر في أغلب أعمال الكاتبات: فهن إشكاليات، معقدات، متفردات. وتعالجن هنا، في هذا المقام، نظرة تتفاوت درجة شدتها وتعبر عن الهيمنة وعن الوعي.

لكن سيمولوجيا النظرة في الأدب (وفي الحياة؟) خاضعة لتعبير اللغة، وبدونها لا تستطيع النظرة أن تتواصل ولا أن تدل. ولعل هذه إحدى القراءات المكنة لرواية خوسي ساراماغو في «*العمى*»: الكلام يخلّص من العمى.

وإذا انحصرنا في الأدب العربي الإسلامي، فالكلام النسائي يخلص أكثر من العمى: ففي «*ألف ليلة وليلة*» مثلاً، الملك شهريار وأخوه يريدان الحد بجدار الحريم من نظرة نسائهما، في الوقت الذي كانت نظرتهما واسعة الأفق في سفرهما. وبالصدفة اكتشفت نظرتهما المتجسسة "الإساءة" النسائية التي أعمتهما إلى حد الحكم

على كل النساء بالموت. وبكلام الحكي تخلص شهرزاد النساء، والرجال في الوقت نفسه، من العمى المطبق.

ويواصل الأدب النسائي الراهن هذا العمل العتيق بين الرجل والمرأة باللغة، وإن ظلت النساء من جراء تقليد طويل رهينات تدجين أدبي ذكوري. وبعيداً عن النظرة، سيكون من المفيد في الأدب دراسة كيف أن الكلام النسائي يعيد إنتاج كلام الرجال، وفي الوقت نفسه يتحرر منه. فالأثر المهيمن للخطاب الذكوري على الأدب النسائي هو موضوع مسألة أخرى، سيكون من المفيد تعميقها في دراسة أخرى.

الفصل السادس

روايات ومحكيات

بداية القرن الحادي والعشرين :

أية آفاق ؟

مقدمة

في بداية القرن الحادي والعشرين (2000 ـ 2003) نجد الأعمال الأدبية المغربية المكتوبة بالفرنسية، النثرية منها كثيرة نوعاً ما، خصوصاً ذات النمط السردي، سواء التخييلية منها أو غير التخييلية؛ وقد نشرت في فرنسا أو في المغرب على الخصوص. ومع ذلك نسجل أيضاً أعمالاً بدأت تنشر شيئاً فشيئاً في كندا وبلجيكا وسويسرا... دون الحديث عن كتابات مؤلفين مغاربة بلغات أخرى: الإسبانية، الإنجليزية، الألمانية، الهولندية.

ولا نلاحظ، من وجهة نظر الجنس الأدبي، اختلافاً كبيراً بالنسبة للماضي، رغم ظهور أسماء كتاب جدد (مثل أحمد إسماعيلي، مجيد بلال)، أو أولئك الذين تكرسوا (ماحي بنبين، فؤاد العروي، خير الدين مراد، يوسف أمين العلمي، رشيد O). وتميزت نساء كاتبات، مثل فاطمة المرنيسي، بهاء طرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، ياسمين شامي ـ كتاني، رجاء بنشمسي، بثينة أزمي تاويل، حورية بوسجرة (هذه الكاتبة قاصة أكثر مما هي روائية، ولها كتابة وموضوعات أصيلة، ومع الأسف توفيت في سن مبكرة). لكن هناك إشكاليات، وفي بعض الأحيان، اتجاهات شكلية بدأت تميز نصوص بعض الكتاب الشباب، خصوصاً في

الأنواع السردية المهيمنة، سواء في الكتابة النسائية أو الذكورية. ومع ذلك ليست هناك قطيعة واضحة ما بين الجيل الأول والثاني من الكتاب. بالإضافة إلى ذلك استمر الكتاب المشهورون، خلال العقود الأولى من الاستقلال، في إنتاج أعمال ذات موضوعات وأشكال مختلفة (باستثناء محمد خير الدين الذي توفي في سن 54، سنة 1995، غير أن بعض كتاباته هي أعمال طبعت بعد وفاته، ونشرت بعد سنة 2000). والأعمال الأخيرة للكتاب المكرسين ركزت على محكيات وشخصيات مستوحاة من الواقع المعيش، مدمجة، بدرجات متفاوتة، أحداثا من حياتهم الخاصة، كما لو أن العمل الأدبي أصبح وسيلة لإعادة قراءة الحياة الماضية. وهذه محكيات تدرج في السيرة الذاتية وفي السيرة؛ وهما معاً تمزجان، في الغالب، الواقع بالتخييل بنسب مختلفة. وتلك حالة آخر أعمال محمد خير الدين وإدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللعبي وعبد الحق سرحان.

وقبل أن نتوقف أساساً عند بعض المنشورات الجديدة الخاصة بالرواد، نقترح أن نقدم، في عجالة، إسهامات الكتاب الشباب. فهذا الجيل من الكتاب، الذي ظهر خصوصاً في العقد الأخير، أغنى، فعلاً، الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية بشخصيات وموضوعات من نمط جديد. وسنقدم الخطوط العريضة التي تميز الأولين قبل أن نقف أساساً عند بعض الأعمال الحديثة العهد بالنسبة للاحقين. وكما سبق أن قمنا بذلك بالنسبة لتحليل الأعمال إلى الآن سنوضح الخصائص الموضوعاتية والجمالية لهذه النصوص الجديدة.

1 – الجيل الجديد

للنساء في جيل الكتاب المغاربة الجديد حضور واضح؛ لكنه، سواء بالنسبة للرجال أو النساء، أقل أصالة فيما يتعلق بنوعية كتابته.

فرغم بعض التجديدات المهمة، مع أنها تتطلب صياغة أحسن (مثلا، الالتجاء إلى المراسلة الإلكترونية (مثلما عند أنيسة بلفقيه، أو استلهام الرّاب (Rap) عند يوسف العلمي)، يتميز هؤلاء الكتاب باستكشاف موضوعات جديدة، غالباً ما تكون جريئة.

فبالنسبة للكتابات النسائية، فأغلبية النساء "الكاتبات" بدأن النشر بعد 1990؛ ومنذ سنة 2000 وصلت بعضهن إلى كتابها الثاني أو الثالث، وفي بعض الأحيان الرابع (بهاء طرابلسي، نادية شفيق، سهام بنشقرون، رجاء بنشمسي...)؛ ويواصلن استكشاف حياة النساء، بخلاف ما قدمه الأدب الذكوري، مع تركيزهن على الإحباطات المعيشية. وفي هذه النصوص وصفت النساء باعتبارهن كائنات تعاني في إطار علاقة الأزواج التي تفشل غالباً، وتنتهي بالطلاق أو الفراق. والجديد هنا هو النظرة المركزة على مصيرهن وعلى مسؤولية الرجال. ونرى أيضاً في هذه النصوص ظهور شخصيات مغيبات الوجود، مثل الخادمات، والعاهرات، والمثليين الجنسيين والسحاقيات، والمختلات عقلياً، والنساء العازبات أو المطلقات، والأزواج المختلطة الجنسية. فبهاء طرابلسي تحكي في روايتها «*العيش ثلاث*» حكاية آدم، بورجوازي شاب من الدار البيضاء، يقع في حب جمال؛ ولكنه يخفي هذه العلاقة، ويقبل

بالزواج بريم إرضاء لوالديه، مع استمرار حياته الجنسية مع جمال. تعالج المؤلفة موضوعاً محرماً، يعاش بنفاق في مجتمع يبقى متحفظاً فيما يخص المسألة الجنسية على العموم، والمثلية الجنسية على الخصوص. وهذه الموضوعة مسألة حساسة، نادراً ما يتم التطرق إليها في الأدب المغربي؛ وإلى حد الآن فرشيد O هو الوحيد الذي عالج بجرأة هذه المسألة باعتبارها تجربة شخصية في نصوصه. وتهتم نادية شفيق ورجاء بنشمسي بالجنون النسائي في أسلوبين مختلفين: الأولى حسب كتابة تفجيرية تعكس «هذيان الشخصيات»؛ والثانية، في روايتها الأخيرة «*مراكش، نور المنفى*»، تفضل الاستكشاف الحميمي المزوج بشعر يُلامس الذات. ورواية رجاء بنشمسي هذه، شأنها شأن «*انكسار الرغبة*» (قصص)، تتميز بشخصياتها النسائية الإيجابية - وتبدو بجوارها الشخصيات الذكورية باهتة - وبالرؤية الداخلية إلى الأجساد والعواطف النسائية، وقد وصفت بإيحاء ورهافة فنية. ونشرت سهام بنشقرون، بعد روايتها الحادة «*الجرأة على العيش*» التي تعبر عن التمرد على الإذعان للتقاليد في الحياة الزوجية، مجموعة قصصية ذات مواضيع مختلفة، بعنوان «*الأيام ههنا*»: تبتدئ بنص حول الملذات الأبيقورية الخاصة بالأكل المغربي؛ لكن بهجة هذه البداية سرعان ما غيبتها القصص الأخرى الأكثر قتامة، التي تدور حول استغلال النساء في العمل، وحالة البنات - الأمهات، والتسول النسائي، وخصوصاً ضجر النساء. وتضفر سمية زاهي، في روايتها «*ربما لن نعود إلى بيوتنا أبداً*»، الحياة الشخصية والعائلية بالأحداث الوطنية التي هيمنت على عقدي الثمانينيات

والتسعينيات (الفقر والقمع وصعود الأصولية). فعملها، من وجهة النظر هذه، المكون من مشاهد ولوحات، يشبه كتابات أخرى لنفس المرحلة؛ لكن الذي يميزها هو التلفظ الروائي الذي تكلف به الطفل السارد؛ وتأملات الطفل السارد تذكرنا بـ *«أحلام نساء»* لفاطمة المرنيسي، ولغته تشبه شيئاً ما لغة بطلة "جورجيت" (Georgette)، لصاحبتها فريدة بالغول. وتبين هذه الأمثلة القليلة جرأة النساء على معالجة مسائل مكتوبة غير مستثمرة أو تم التطرق إليها لحد الآن انطلاقاً من رؤية خارجية؛ فتضفي عليها ألقاً جديداً لأنها تتعلق بالحميمية النسائية. ورغم القيمة المتواضعة لهذه الكتابات (مع أن بعضها جاء في أسلوب مميز ذو قيمة، مثل نصوص رجاء بنشمسي، ياسمين شامي ـ كتاني، بثينة أزمي تاويل في روايتها *«ذاكرة الزمن»* و*«عناق»* الموسومة أيضاً بالبؤس العاطفي النسائي والجنون)، فكل هذه الأعمال مباينة للرؤية المتشائمة، غالباً، والمغرضة والشبه كاريكاتورية عن المرأة المغربية في أغلب كتابات المؤلفين الذكور، مثلما هو الأمر عند أكثرهم إنتاجاً، ونعني الطاهر بنجلون: فأعماله الأخيرة تكشف لنا مظهراً آخر من موهبته، موهبة قصاص لا تحول الدعابة وفن الحكي عنده دون رؤية غالباً ما تكون تبسيطية عن المرأة المغربية، "جاعلاً منها ضحية" أو "شيطانة" بشكل مفرط. والعلاقة بين زوجين (couple) في نصوصه غالباً ما تكون مبنية على الحيلة والخديعة والجنس (وهي موضوعات تجذب القارئ، لكنها تصبح أكثر تكرارية من عمل إلى آخر). وهذا لا يعني أن كل الكتابات النسائية أقرب من معيشهن الحقيقي أو من معيش النساء اللواتي يستحضرنهن؛

فالكتابة مرآة يمتزج فيها الواقعي والمتخيل بدرجات متفاوتة حسب المؤلفين. لكن في هذا التحول تتبدى الرؤية النسائية غالباً مختلفة عن الرؤية التي قدمها المؤلفون الرجال في إدراكهم للمرأة.

وبالنسبة للكتاب الرجال من الجيل الجديد نلاحظ أن فؤاد العروي يروي بنفس الطريقة الدعابية المستعملة في رواياته السابقة (مع أن هناك تبسيطية ما في بعض الأحيان) حيوات متفردة ومشوقة، كما هو الحال في روايته الأخيرة «*نهاية فيلومين تـرالالا المأساوية*». وبعد «*المهاجرون السريون*» ليوسف أمين العلمي، في حكايته الانفجارية والشاعرية في الوقت نفسه، ورواية «*أكلة لحم البشر*» لماحي بنبين، يعالج محمد ترياح، في «*الحراكة أو قوارب الموت*»، موضوعة المهاجرين السريين. ونجدها أيضاً في قصة قصيرة لموحى صواج، «*الرحيل الأكبر*»، التي كتبت في نفس السنة، وفي التجربة الشخصية لرشيد نيني في «*يوميات مهاجر سري*» (عمل سيرذاتي روائي). ويهتم أحمد إسماعيلي في «*عشاق مراكش*» بحياة الأزواج المختلطة الفرنسية ـ المغربية، وبوسط المبعوثين الفرنسيين في إطار التعاون بالمغرب. فبعض صفحات هذا المحكي لا تخلو من الدعابة ولا من الغنائية؛ لكن البناء العام فيه عيوب، والرؤية إلى الأزواج المختلطة الجنسية فيها تشاؤم: فالابتعاد، والظروف المادية، والاختلافات الثقافية للعائلات يبدو أنها تحكم بالفشل على كل علاقة بين زوجين، ولو كانت مبنية على الحب، مثلما هو الحال في العلاقات بين ليز Lise ورشيد، بطلي هذا المحكي. وقد كتبت روايته السابقة «*سرعة جنونية*» بكثير من الدقة، لكن بنبرة أكثر تراجيدية أيضاً. واهتم ماحي بنبين أيضاً في روايته «*القاحات*» بحكاية شخصية فرنسية مغاربية (Franco-

maghrébin)، هي بيبيرو، الذي قرر أن يعيش مع صديقته صونيا، في كتامة؛ غير أنها محبوسة من لدن إقطاعي من المنطقة. أما هو فيعيش مع أهالي هذه المدينة التي تبنته، ويدمن "زريعة الربيع" (الحشيش). فغرق في الهديان والجنون جراء صدمة فراقه عن صونيا وتألمها. ورغم مساعدة النساء اللواتي التقى بهن في هذا المجرى الجحيمي سينتحر في المستشفى، حيث سُعِيَ إلى معالجته. ولن نعرفْ مدى صدق هذه الحكاية التي يغلب عليها الهذيان، لأنها محكية في معظم أجزائها من زاوية رؤيته. ويروي مجيد بلال في «*المرأة وطنا*»، الذي يمزج الجد بالتخيل، آمال مهاجر مغربي في كندا وخيباته، وهو في عمر الأربعين؛ وبعد فشل زواجه بكندية يريد أن يتزوج بطالبة من بلده تنحدر من نفس منطقة نشأته (ميدلت). وبعد عطلة رائعة قضاها بالمغرب صحبة مراديا Maradia ( ) يتزوج إنجدي (Injdi) بها، ويعود إلى كندا ليحضر الوثائق الضرورية اللازمة لهجرة زوجته. وعند عودته علم أنها قررت الطلاق، لأنها، فيما يبدو، فضلت العيش في المغرب، رغم قسوته، على المنفى. لقد جاءت هذه الرواية لتذكرنا بأنه ليس كل الشباب المغربي مفتوناً بالمنفى. وهذه الرواية، التي نشرت في كندا، تنفتح على إشكاليات أخرى جديدة: الإشكاليات الخاصة بالمواقف والتصورات حول المغرب من لدن الجيل الجديد من المهاجرين المغاربة الذين يعيشون في القارة الأمريكية، حيث يختلف سلوكهم عن الجالية المغربية في أوربا، وعلى الخصوص في فرنسا.

وإجمالاً، فإنتاج الجيل الجديد من الكتاب المغاربة في القرن الجديد يتميز، قبل كل شيء، بالانفتاح على تجارب وعلى حيوات لم يتم التطرق إليها بما فيه الكفاية بعدُ في الأدب المحلي: تجارب

بعض الأفراد المنظور إليهم باعتبارهم هامشيين أو أجانب، لكنهم، من حيث الوجود، مرتبطون، شيئاً فشيئاً، بصيرورة المجتمع المغربي. ولاقتحام هذه الأوساط لابد من العيش فيها وإدراك خصوصيتها، وخصوصاً التسامح معها. وفي زمن العولمة، وفي الوقت نفسه - وياللمفارقة - زمن إغلاق الحدود والتعصب والحروب العدوانية، فالجيل الجديد، باهتمامه بهذه العوالم، يفتح أفقاً مليئاً بالأمل (للاستكشاف أكثر).

2 - الأعمال الحديثة للكتاب المُكَرَّسين

لنقترب الآن من الأعمال المكتوبة حديثاً من لدن بعض الكتاب الذين لهم شهرة تاريخية كبيرة، وهم:

إدريس الشرايبي: «*العالم المجاور*»؛

عبد اللطيف اللعبي: «*قاع الخابية*»؛

عبد الحق سرحان: «*الأزمنة السوداء*»؛

محمد خير الدين: «*كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان*».

أغلب هذه الكتابات ذو طابع سيري أو سيرذاتي، تخييلي أو واقعي. والتسمية المشتركة التي تناسب المجموع ستكون هي "محكي الحياة" (في معناه الواسع). وسنرى أن استكشاف هذه الحيوات يختلف من عمل لآخر، لكنها تركز كلها على تجارب فردية مغربية. وبعد عرضنا للتركيب الحكائي الدال على

الموضوعات المهيمنة في الأعمال نقترح معالجة مظهرين اثنين يحددان الجنس الأدبي:

- علاقة المؤلف بالمحافل السردية؛
- البناء الزمني للمحكي.

وسنخرج بخلاصات لهذا الاشتغال حول وضعية المحكي.

2 – 1 – التركيب الحكائي

2 – 1 – 1 – إدريس الشرايبي: «*العالم المجاور*»

يبدأ هذا المحكي، الذي يتألف من 12 فصلاً، بإشارات زمكانية (كريست Crest، 24 يوليوز 1999): ففي محل سكناه بفرنسا يعلم المؤلف من الجرائد بوفاة الحسن الثاني؛ وينتهي باستحضار لقاء مع محمد السادس بصالون ليليزي(L'Elysée)، إبان أول سفر رسمي للملك الجديد إلى فرنسا؛ يتلو ذلك جرد سريع في صفحة واحدة لمآسي القرن العشرين، وتأمل حول قبر أمه وتغن بالحياة.

وفيما عدا البداية والنهاية اللتين تقعان معاً في حاضر حديث العهد، فإن إدريس الشرايبي يستكشف على طول هذا المحكي الأحداث الكبرى في حياته، منذ ظهور "الماضي البسيط" إلى آخر إبداعاته. فهي سيرة ذاتية جزئية، اختيارية، مكتوبة بتلقائية: يتوقف عند بعض الأحداث من حياته الشخصية، لكن بإيجاز وتلميح ودعابة، وعند بعض الوقائع الاجتماعية، بتجرد وتلقائية غالبا، وعند الظروف التي أحاطت بهذا الإبداع أو ذاك والمعنى الذي ينبغي أن يعطاه. والمجموع يمكن قراءته باعتباره محكياً حراً

يندمج مختلف أنماط النصوص، والخطابات، والاقتباسات: استشهادات، محاورات، مقالات صحفية، كلمات متقاطعة، نوتات موسيقية... هذا التنوع يعيد النظر في ترتيب الشفرات والتلفظات، ويجعل الأفكار والوقائع المعيشة الأكثر جدية تتصادم مع ردود الأفعال الساخرة والأفكار الوهمية ذات الطابع الدعابي، أو مع النقد اللاذع لنفسه وللناس وللمسؤولين السياسيين بالمغرب أو خارجه. وقد حكيت بعض اللحظات بتأثر (الآثار التي أحسها بعد عودته للمغرب، بعد 25 سنة من الغياب، خصوصاً أمام استقبال الشباب الطلابي)، وبشعرية (الحنين إلى أماكن الطفولة أو المشاهد الطبيعية).

2 – 1 – 2 – عبد اللطيف اللعبي: «*قاع الخابية*»

يبدأ العمل بمشهد يوجد فيه السارد بفاس رفقة أبيه وبعض أفراد عائلته (الأم متوفاة)؛ يشاهد التلفاز يوم سقوط جدار برلين. لكن المناقشة تركز أساساً على الأخ سي محمد، الابن البكر الذي يبدو أنه أهمل عائلته. وانطلاقاً من صورة لهذا الأخير، وهي التي تؤثر على السارد مثل مادلينة بروست، يعود أربعين سنة إلى الوراء، حين كان عمره سبع سنوات: والصورة الأولى هي بالضبط حادث اعتقال الأخ، وكان موظفاً بالبريد، بسبب ثورته على ممثل الإدارة الاستعمارية؛ لكن بفضل التضامن العائلي المقرون بالفساد الاستعماري سيطلق سراح سي محمد. إنها، إذن، مجموعة الذكريات التي بصمت طفولة السارد، والتي ستظهر وتشكل لحمة

هذا المحكي. وناموس هو الاسم الذي يطلقه كل الأقارب على هذا الطفل الصغير، اليقظ والفضولي، وهو الذي سيكون بؤرة السرد، ومن خلاله تتم تصفية الكائنات الأساسية والوقائع التي ستحتفظ بها الذاكرة. والسياق السوسيوسياسي هنا متوتر (نحن على أقل من عشر سنين على استقلال المغرب، وهي مرحلة الأزمة في العلاقات الفرنسية ـ المغربية)؛ والأحداث الفردية والعائلية والاجتماعية والوطنية، التي احتفظ بها ناموس في الأفراح والأحزان التي تولدت عنها، هي مناسبة لإحياء شخصيات شديدة الألوان: ففي العائلة، الأم، غيثة، خصوصاً، هي التي تذهل بحيويتها، ودعابتها الصادقة، وتقلبها المزاجي، ووطنيتها. أما الأب الأكثر رزانة فهو ملطف هذا المزاج الحاد؛ وهما معاً يرمزان إلى المجتمع وثقافة عائلات الصناع التقليديين والتجار المنتمين للبورجوازية الفاسية. وقد وُصِفَت وجوه أخرى في هذا النزول إلى "قاع الخابية": وبالضبط صورة سي محمد في صراعاته مع زوجته الشابة (منذ ليلة الزواج!) وصورة العم طويسا (Touissa) الظريف البشوش، الشديد اللطف مع الأطفال؛ والصناع التقليديين الموهوبين؛ والتجار الثرثارين؛ والمهمشين الذين يشكلون روح المدينة وضميرها الحي، مع اندماجهم الكامل في الوسط الاجتماعي الفاسي؛ وأصدقاء الطفولة في الألعاب والخصومات مع أطفال الأحياء الأخرى. هذه الأماكن المتاهية، النشطة بالحياة اليومية القوية، تُهَيَّج في اللحظات الحاسمة للمقاومة ضد الاستعمار، وتهدأ إلى حد الفتور خلال شهر رمضان حين يأتي في الصيف، وهو فصل شاق جداً في هذا المنخفض الذي تقع فيه مدينة فاس. وبعيدا عن هذا الإطار الحضري وناسه

وأحداثه التي تبعث الحياة في هذه المدينة ومجتمعها، يستحضر ناموس مصيره الخاص حيث للمدرسة دور حاسم: الانفتاح على لغة الآخر، ثقافته، حضارته المختلفة، عالمه الجديد الذي خلخل رؤيته للزمان والمكان والإنسان. حينئذ سيعي حضارة إنسية راسخة في تقاليد عريقة، لكن حتما وضرورة مهددة بالتحولات السريعة التي تحدث في الإكراه، وأيضاً بالجاذبية وبالفتنة عند الاتصال بالمحتل؛ وهذا تحول في الأشياء الثقافية (اللباس، الأثاث، الراديو، السينما، الصحافة...)، وأيضا في سلوك النساء والشباب على الخصوص؛ وسيعي أيضاً رفض تحقير المحتل له الذي رفضه المجتمع برمته رغم الأشياء التقدمية التي أتى بها: فنضال الوطنيين والمقاومة السلمية التي يقوم بها الشعب في صلواته توحد الأمة ضد المحتل، إلى حد أنها رأت، في توقها الصوفي، صورة محمد الخامس في القمر. وسنلاحظ أن عبد اللطيف اللعبي، مثل أحمد الصفريوي في «*صندوق العجائب*»، أول عمل في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية عن فاس في عهد الاحتلال، لا يمنح مكانا للشخصيات الفرنسية، باستثناء استحضاره السريع للمدرسين والعسكريين الذين يحاصرون المدينة وقت الاعتداءات؛ ويظهر مثله، رغم بعض المقاومات الجلية في هذا المحكي، في كل صفحة، فنا رقيقا في وصف العادات والتقاليد الحية، مع نماذج نمطية في هذا المجتمع الراسخ في حضارته الثرية التي ستفسدها التقلبات السوسيواقتصادية والسياسية، دون أن تفقدها مع ذاك الروح. ولئن كان عبد اللطيف اللعبي قد نجح في إثراء الأدب المغربي بعمل أدبي من خلال إحياء مدينة فاتنة وقاطنيها... فقد قام في نفس المناسبة

بالتصالح مع ماضيه، بعد أن وجد "الهدوء" والصفاء الضروريين للتعبير الكامل عن ذاته.

2 ـ 1 ـ 3 ـ عبد الحق سرحان: «*الأزمنة السوداء*»

يموقع هذا النص الحكاية قبيل استقلال المغرب، لحظة الصراع ضد الاحتلال الفرنسي؛ ويمزج الأحداث الواقعية بتخييل أبطاله، وهم، أولاً وقبل كل شيء، السارد "أنا" وصديقه موحى أوحيدا؛ فهما مقتنعان معاً بالمقاومة ضد المحتل الفرنسي الذي أحسا بهمجيته وعنصريته وضرورة خدمته عسكرياً، واستنكرا ذلك. ومع ذلك وصفت بعض الشخصيات الفرنسية وصفاً إيجابياً، ومنها على الخصوص المعلمة في المدرسة، ملقنة لغة الآخر وثقافته (وهي في الوقت نفسه موضوع كل الاستيهامات)؛ أو نادين(Nadine)، ابنة أخي المعمّر مارتان (Martin)، التي تسعى بشدة إلى مساعدة الشابين، وخصوصاً موحى أوحيدا الذي وقعت في غرامه. ورغم المجهودات التي قامت بها هذه الأخيرة لتقريب عمها من عماله، وخصوصاً من موحى أوحيدا، فالهوة واسعة جداً بين الاثنين؛ وسيقتل موحى أوحيدا مارتان لأنه أهانه، وسيناضل في السر، وسيقضي عليه في الأخير جيش الاحتلال.

وستطعم هذه الحكاية المهيمنة بمحكي عن عبد الكريم المقاوم الريفي، ترويه إحدى الشخصيات المقبوض عليها، كما قبض على السارد وموحى أوحيدا، ونقل في باخرة أخذتهم إلى مرسيليا لمحاربة الألمان المحتلين لفرنسا. وحكاية عبد الكريم المتضمنة، هي

نفسها، دائماً مخترقة بحكايتين متوازيتين: حكاية حياة السارد "أنا"، الشخصية والعائلية والاجتماعية من جهة، وحكاية موحى أوحيدا من جهة أخرى. ونحن نرى هنا طريقة تشابك المحكيات التي يستعملها كثيراً عبد الحق سرحان في رواياته الأخرى. وتنتهي الحكاية بالألم، وفي الوقت نفسه بافتخار أم موحى أوحيدا التي تخبر بموت ابنها مرفقاً بزغاريد النساء، أمل غد أحسن.

2 – 1 – 4 – محمد خير الدين،

«كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان»

هذا المحكي، المنشور بعد وفاة صاحبه محمد خير الدين، يبدو مثل حكاية شعبية (وذاك مصدر عنوانها) عن زوجين عجوزين أمازيغيين يعيشان في اتحاد وثيق مع الطبيعة الجبلية بجنوب المغرب، بعيداً عن مدن الشمال، حيث يبدو أن الحداثة تغير الناس ووسطهم إلى ما هو سلبي.

ونظام الحكاية تقريباً كله خطي، موجه بإيقاع الفصول وتطورها. وبتركيزه على حياة الزوجين العجوزين تهيمن عليه تأملاتهما، وتتخلله محادثة هذا الثنائي الهادئة والمتواطئة حول الحياة البسيطة للناس والحيوانات (في تناقض مع دوامات المدينة) والطبيعة المتقلبة وولية النعمة والحلم (خصوصاً الحلم الملح لشجرة اللوز المزهرة التي تسببت في سقوطهما كلما أرادا أن يصلا إليها) والشعر: فالعجوز يكتب قصيدة منقبية عجائبية، متأثراً بفلسفة

الحكمة التي تتغلب على رعب الحياة الواقعية؛ وكان يحللها مع زوجته ويقرأها عليها.

والفضاء المهيمن هو مسكن الزوجين العجوزين، وبعض الأماكن النادرة لتحركاتهما، مثل السوق أو المطحنة. وعلاقاتهما الإنسانية هي أيضاً منحصرة في الإمام الذي سيشجع الشاعر العجوز علي نشر قصائده وإذاعتها في الشريط، إذ بفضلها ستعرف نجاحاً باهراً عند الأمة المغربية، داخل البلاد وخارجها. ويستضيف أيضاً الصديق المهاجر الذي جاء ليزوره بعد ثلاثين سنة من الفراق؛ لكن الأصدقاء الدائمين هم القط والحمار والعصافير التي تبهج حياتهما اليومية.

وأنشطة هذا الزوج هي البستنة للرجل والمطبخ للمرأة. فالحكي كله إذن تغن بسعادة العيش البسيط في اتحاد وثيق مع الطبيعة، بعيداً عن الضجيج وعن عنف المدينة التي تستهوي شباب البوادي ولا تدمجهم، جاعلة منهم كائنات عدوانية وهامشية. وفي تأملات العجوز ومحادثاته مع زوجته يعبر عن قلقه فيما يخص الحياة في المدينة (وقد عرفها، في الماضي، قبل أن يقرر الزواج بابنة العم، ويرجع إلى أرض أجداده)؛ وأيضاً عن التأثير الذي بدأت تمارسه المدينة حتى في القرية النائية التي يستقر بها. ولئن كان يؤكد بشدة تحفظه من الحداثة التي تهدد فإنه يقبل بعض التطورات التي تسهل أو تبهج الحياة، مثل المطحنة، ومسجل الصوت (Magnétophone) الذي يسمح له بتذوق شعرائه المفضلين مثل [الحاج] بلعيد.

2 – 2 – المقاربة الجمالية

2 – 2 – 1 – علاقة المؤلف بالمحافل السردية

يلعب المؤلف على العلاقات التي يربطها مع المحافل السردية، في كل عمل أدبي: فيتطابق مع السارد والشخصيات الرئيسية، أو يشوش على العلاقات مع هذا و/ أو ذاك. وهذه العلاقات هي التي تحدد طبيعة الأجناس. فالعلاقات في المحكيات التي قمنا بتركيبها ليست واحدة، سواء تعلق الأمر بالنصوص ذات الخاصية السيرذاتية (إدريس الشرايبي، *«العالم المجاور»*؛ عبد اللطيف اللعبي، *«قاع الخابية»*)، أو بالسيرة التخييلية (عبد الحق سرحان، *«الأزمنة السوداء»*؛ محمد خير الدين، *«كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان»*).

ففي *«العالم المجاور»* يحيل المؤلف والسارد الرئيسي والشخصية إلى نفس الشخص، لكن في مراحل مختلفة؛ وكل واحد يتكشف انطلاقاً من وظيفة معينة:

– فإدريس الشرايبي، باعتباره مؤلفاً، يتمظهر خصوصاً من خلال تعليقاته المختلفة حول تصوره للكتابة، والمعنى الذي يجب أن يعطى لأعماله، والتفاوت المحسوس بينه وبين قرائه، والآثار التي خلفتها كتاباته على وجوده، وخصوصاً خطابه الساخر أو الدعابي أو الخيالي أو النقدي عنه وعن الآخرين.

– وباعتباره سارداً فهو يحكي الأحداث المفاتيح التي كونت حكاية حياته. وفي هذا الدور يبتكر عالمين سرديين أساسيين: ففي صفحات الفصلين الأول والأخير يستحضر عالم الشخص الراشد

حاليا الذي عاش حدثين سوسيوسياسيين أساسيين، وفاة الحسن الثاني في 24 يوليوز 1999، التي علم بها من الصحافة وهو بكريست (في الفصل الأول)؛ والحوار مع الملك محمد السادس بعد ذلك بأشهر قليلة، إبان دعوته الرسمية إلى قصر ليليزي؛ وبين هذين الحدثين الذكرى الحقيقية، منذ نشره لروايته الأولى «*الماضي البسيط*» إلى روايته الأخيرة. فالمحكي إذن يمتد بوصفه شخصية من ماض بعيد نسبياً.

ولا يحس إدريس الشرايبي بالحاجة إلى وضع أقنعة على هويته، ولا أيضاً على تلك الكائنات التي يذكرها: اسم زوجاته، ووالديه، وأفراد عائلته، وأصدقائه، والفاعلين السياسيين سواء المغاربة أو الفرنسيين... لكن خصيصة السيرة الذاتية الأساسية هذه لا تمنعه مع ذلك من إدخال شخصيات تخييلية هنا وهناك في محكي ذي أحداث معيشة حقيقة: مثلاً اقتحام المفتش علي ضريح محمد الخامس لمساءلة الملك الحسن الثاني عند قبره حول نتائج سياسته، عبر عنها بقوله: «دعابة مصدرها خيال المفتش علي الواسع، وهو "شخصية الرواية"»، لكن لا يمكن أن يشهد عليها إلا المؤلف الواقعي.

أما عبد اللطيف اللعبي، مؤلف «*قاع الخابية*»، مع أنه محكي ذو منزع سيرذاتي، فيتظاهر بالفصل بين سارده وشخصيته:

– فبانحصاره، غالباً، عند وجهة نظر الطفل الذي كانه، يعطي الانطباع بأن هذا الأخير هو الذي يحكي حياته، منطلقا من إدراكه، وجاعلا منه البؤرة المركزية للسرد؛

– وبتلقيبه بناموس يصبح هذا الأخير شخصية مستقلة، تتعين هويتها انطلاقاً من رؤيتها، وتعبيرها، وخيالها الخاص، وتصف ما أثر فيها أكثر، مثل لغة غيثة المجازية اللاذعة الدالة على مزاجيتها، إذ هي الأم التي كانت قريبة منه؛ أو أيضاً أناشيد الطفولة أو التعابير الدينية الشائعة أو الأحلام والكوابيس. غير أن تلفظ المؤلف الراشد ينبثق من وقت لآخر من خلال نضج الحكم، والخطاب الميتاسردي، وخصوصاً في الخاتمة المخصصة لدلالة المحكي العميقة وعنوانه. فالمؤلف، هنا، خرج من عالم الذاكرة ليتوجه إلى قرائه.

وعنوان عمل محمد خير الدين *«كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان»* يتوجه نحو التخييل الخاص بالأسطورة أو الحكاية الشعبية. فهذا المحكي السيري عن زوج أمازيغي من جنوب المغرب كتب بضمير الغائب: فالمؤلف لا يتطابق بتاتاً مع شخصيته. فبوشعيب، الرجل العجوز الذي اشتغل لمدة طويلة في شمال المغرب وفي الخارج، تزوج ابنة عمه، ويعيش في قرية بالجنوب؛ وليست تلك حالة المؤلف. ومع ذلك فمحكي الحياة هذا، الذي يبدو أنه تخييلي تماماً، لا يعني أنه ليست له أي علاقة مع شخصية المؤلف: فالتلفظ السردي، ذو الطابع الأكثر كلاسيكية من الأعمال الأولى لمحمد خير الدين، يذكّر، في الكتابة والموضوعة البيئوية المضادة للحداثة، بـ *«أسطورة أغنشيش وحياته»*. فالمحكي تغن بالسكون والهدوء، وبطمأنينة شبه دينية؛ ويبدو أنه يستجيب لحاجة عند المؤلف في لحظة اشتد فيها المرض عليه، قبيل وفاته. وفي الأخير، فهذه الشخصية، رغم اختلاف

الأعمار، لها بعض سمات محمد خير الدين: فهي مثله شاعر يطمح للوصول إلى "أعلى شجرة لوز مزهرة"، في حلم يتكرر ويلاحق شخصيته. فهذه السيرة التخييلية منظور إليها من هذه الزاوية هي جزئيا سيرة ذاتية.

وتلعب *«الأزمنة السوداء»* لعبد الحق سرحان على التخييل واللاتخييل. فالمؤلف غير حاضر ظاهرياً كشخصية في هذا المحكي بضمير المتكلم؛ وعلى أي حال فهو غير مصرح بوصفه كذلك. وبالمقابل حكيت، بشكل جزئي، حياة كائن واقعي، هو عبد الكريم الخطابي، قائد المقاومة الريفية. وبالإضافة إلى ذلك ففي المحكي التخييلي نفسه يتمظهر المؤلف بطريقتين:

- بآراء السارد وأحكامه، ويبدو أن المؤلف يشاطره أفكاره؛

- باللازمات التي تحيل على أعمال سرحان الأخرى: مثل النقد اللاذع للسلط، وبطولة الشخصيات الرئيسية في عالم من خصائصه النذالة والخضوع، والوضعية المتميزة للمرأة الضحية أو المثالية، وديداكتيكية بعض المقاطع (خصوصاً حكاية عبد الكريم مرفوقة بخطاب أخلاقي ووطني). ومع ذلك مهر المؤلف في تركيب شخصيات تخييلية ولاتخييلية، ليشهد على مرحلة أساسية من التاريخ المغربي.

2 - 2 - 2 - البناء الزمني للمحكي:

تروي محكيات الحياة، خصوصاً السيرذاتية أو السيرية، التخييلية أو الواقعية، الأحداث، غالباً، حسب نظام زمني

تعاقبي. وكل واحدة من هذه الأعمال الأربعة يعتمد هذا النظام بطريقة تقريباً معلنة، لكن يتصوره في بنية عامة مختلفة.

ففي *«قاع الخابية»* لعبد اللطيف اللعبي، وهي المحكي الأكثر خطية على مستوى البناء، يستخدم بداية الفصل الأول (ص 11 ـ 14) باعتبارها المحكي الإطار للحكاية الأساسية عن الطفولة. وهذه الصفحات لها وظيفة مزدوجة:

– تبيان أن إطلاق العنان للذاكرة هو لحظة أساسية، كما لو أن أهميتها تشبه أهمية سقوط جدار برلين: ففي هذا التاريخ، وبمشاهدة هذا الحدث في التلفاز، تبين لعبد اللطيف اللعبي الحاجة لاستحضار طفولته في فاس.

– والمناقشة حول أخيه سي محمد، وهو مستعمَل باعتباره مطلِقاً عنان الذاكرة، تمر في جو اجتمع فيه أفراد العائلة كلهم. وحين نفكر في الماضي القريب والمأساوي لعبد اللطيف اللعبي يمكننا اعتبار جو الهدوء هذا والضيافة العائلية قد ساعد على تذكر أولى سنوات حياته.

أما الخاتمة فتصلح لختم ما بدأه بشكل مزدوج:

– الرجوع إلى الصلة بحكايته المتوقفة بسنوات الغليان، بحيث يصير ناموس *«الجد والابن»* لعبد اللطيف اللعبي (ص 240).

– إزالة الغموض عن عبارة *«قاع الخابية»* التي استخدمت في العنوان، مع المحافظة على ما في التباسها من معنى إيجابي، أي الرجوع إلى المنابع اللغوية والثقافية لأمته، مع صورة الأم في الوقت نفسه، وهي رمز هذا الرجوع إلى الأصول.

وفي الأخير، لئن كان محكي الطفولة يحترم التعاقبية، فإن الأحداث المستحضرة ليست لها نفس المدة ولا نفس الحمولة؛ نعم، تقع في استمرارية، لكن الذاكرة تختزل، أو تمدد، أو تقفز على الوقائع، حسب أهميتها بالنسبة للمؤلف الراشد الذي يتدخل، فضلا عن ذلك، مباشرة في السرد لكي يستبعد ما قد يكون (من وجهة نظره) ذا طبيعة إثنولوجية أو "غرائبية".

وفي هذا المستوى، فالمحكي الآخر ذو الخصيصة السيرذاتية، *«العالم المجاور»* لإدريس الشرايبي، هو أكثر حرية في التعامل مع التعاقبية. فالصفحات الأولى من الفصل الأول (ص 9 ـ 14) لا تنتمي إلى سرد الذكريات: فإدريس الشرايبي يقيم مع أسرته في كريست، في 24 يوليوز 1999؛ ويعلم من الصحافة وفاة الملك الحسن الثاني. وأول ذكرى سيثيرها هذا الحدث هي عودة المؤلف إلى المغرب، سنة 1985، بعد 25 سنة من المنفى: فالإحساس الذي شُعر به بالقرب من الشعب، خصوصاً من الطلاب، تتخلله نوادر مختلفة تبين الاندهاش والابتهاج بإعادة اكتشاف البلد. وبعد هذا الاستحضار نعود في نهاية الفصل إلى 25 يوليوز 1999، اللحظة التي يشاهد فيها إدريس الشرايبي مع أسرته على التلفاز مراسيم جنازة الملك الحسن الثاني، وسيتخيل لها تتمة على شكل حوار بين بطله المفتش علي والملك الراحل. لكن منذ الفصل الثاني يرى إدريس الشرايبي نفسه في سنة 1953، عندما قرر التخلي عن دراسته ليصبح كاتبا، مع صدور روايته الأولى *«الماضي البسيط»*؛ مذ ذاك، يتبع المحكي توجهاً تعاقبياً في إجماله، مميزاً بتواريخ، وفي الأغلب الأعم بأحداث شخصية (زيجات، ولادات، أسفار)، أو مهنية أو

بصدور مؤلفاته. ومع ذلك فالمحكي يُقطَع غالباً بتدخلات المؤلف على شكل فتح أقواس، أو نوادر، أو استباقات، أو انتقادات، أو دعابات، أو تأملات... بل أكثر من ذلك، يحدث له أن يعود إلى المرحلة التي كان يكتب فيها كتابه، كما هو الحال في ص 158، حيث يطلب من القارئ وقفة، في هذا الفاصل الذي حدده بتاريخ 28 مارس 2001. وبعد ذلك بصفحتين يعود إلى الأحداث الذكرى ويستأنفها انطلاقاً من جزيرة يو (L'Ile d'Yeu) سنة 1979 (ص 159). وآخر الصفحات هي استحضار أعم، وتغن بسعادة العيش (وهنا يمر المؤلف إلى الواجهة).

وعلى المستوى الزمني فـ «*كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان*» ليس له أهمية خاصة، مع أنه الأقرب إلى بناء محكي الحياة. فبداية المحكي حول بوشعيب، الشخصية الرئيسية، يلخص ماضيه والمحفزات التي أدت إلى الزواج في جنوب المغرب. وباستثناء صفحات التقديم هذه فعموم المحكي يروي الحياة الهادئة للزوجين، متبعاً المجرى الطبيعي لدورة الفصول والأحداث الطبيعية الحاسمة، مثل سنوات الجفاف، وفرص المواسم النادرة، أو الزيارات إلى السوق؛ وفيما عدا ذلك، وبالرغم من التحولات البطيئة لكن المحسوسة التي يمارسها تأثير الحياة المعاصرة والمدنية على القرية، فالزوجان العجوزان يعيشان في غبطة، كأنهما في زمن أسطوري؛ وهو ما تلخصه هذه الفقرة الأخيرة من الكتاب:

«سعيد هو الذي، مثل الكاهن، عاد من كل شيء؛ يبقى هادئاً، ينتظر ما وعده به الله، ويعمل لكي

يعيش، حيث يوجد، لأن الحياة في كل مكان، حتـى في الصحراء القاحلة».

وزمنية *«الأزمنة السوداء»* لعبد الحـق سـرحان شـذرية؛ فلهـذا السبب، رغـم إدمـاج عناصـر تاريخيـة واقعيـة (الصـراع مـن أجـل استقلال المغـرب بعـد الحـرب العالميـة الثانيـة، حـرب المقاومـة في الريف بقيادة عبد الكريم)، يعتبر هذا المحكي هـو الأكثـر روائيـة: فـالمحكي يبـدأ بالنهايـة (مـوت مـوحى أوحيـدا، المناضـل لأجـل القضية الوطنية)؛ لكن ظروف قتلـه ودواعيهـا، وكـذلك هويتـه، لم يتم الكشف عنها؛ ولمعرفتها لابد من قراءة الرواية كاملة. فالحكاية المروية تبريرا لهذا الموت هـي نفسـها مبنيـة انطلاقـاً مـن محكـيين متوازيين، يقطع أحدهما الآخر: الحكايـة الأساسـية: الصـراع مـن أجل الاسـتقلال، وبطلاهـا همـا السـارد وخصوصـاً صـديقه مـوحى أوحيدا؛ وحكاية عبد الكريم، يرويها مواطنه على متن سفينة. لكن هـاتين الحكـايتين الرئيسـيتين اللـتين تتناوبـان، همـا معـاً سـيتم تعطيلهما من خلال استحضـار طفولـة كـل واحـد مـن الشخصـيتين الرئيسيتين للمحكي؛ الشـيء الـذي يكسـر خطيـة السـرد بكاملـه، خالقا التشويق والانتظار. وهذه التقنية الزمنية في بناء المحكي تفيد إذاً في توسيع معنى الحكاية: فهي تغن بالكفـاح الـوطني، مـدعوماً "بخطاب مرافق" حول قيم المقاومة والخيبات التي تلت الاستقلال. ومن خلال تشابك هذه الخطابـات المختلفـة (التخييلـي والتـاريخي والإيديولوجي) التي يُدخل كل واحد منها تلفظه الخاص وزمنيتـه، فـ *«الأزمنة السوداء»*، مع أنها تذكرنا بالجماليـة الروائيـة لأعمـال

عبد الحق سرحان الأخرى، هو العمل الذي يتميز أكثر عن محكـي الحياة كما يظهر في النصوص الثلاثة الأخرى.

خلاصة: وضعية الجنس الأدبي

بالموازاة مع كتابة أعمال مؤلفين شباب، يبحثون عن أنفسهم باستكشاف موضوعة جديدة ولغة أقل تشكلاً، تتميز محكيات الحياة الأربعة التي جئنا على تقديمها بعدد من الخصائص نريد تركيبها هنا.

فبعضها أقرب من السيرة الذاتية (وهماً محكياً إدريس الشرايبي وعبد اللطيف اللعبي)؛ في حين أن المحكيين الآخرين أكثر انتماء إلى السيرة التخييلية. ومع ذلك لا يطابق تمام المطابقة أي واحد من الأربعة الجنس المتفق عليه الذي نسبناه إليه.

فكل المحكيات الأربعة تمزج، بدرجات متفاوتة، السيرة بالتخييل، والشخصي باللاشخصي، والتاريخ بالمتخيل، وصوت الشخصيات التخييلية بصوت المؤلف.

ففي السيرالذاتية نلاحظ أن الجنس المشار إليه على الغلاف لا يعكس بشكل كامل ما اضطلع به العمل: فـ *«العالم المجاور»* لإدريس الشرايبي يعتبره الناشر محكياً، وهي تسمية محايدة، لكن تلعب على التباسه وعلى تعدد معانيه لجذب أكبر عدد من القراء. ومحكي *«كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان»* لمحمد خير الدين، حيث العنوان يستدعي الحكاية الشعبية، نُعِت هو أيضاً "محكياً"، على الأرجح للأسباب نفسها. والأكثر مفاجأة هو الجنس

الذي نُسِب إليه *«قاع الخابية»* لعبد اللطيف اللعبي، المعروض بوصفه رواية، مع أنه أقل الأعمال الأربعة "روائية". وهنا أيضاً يبدو أن الانتساب إلى هذا الجنس يفسر بالاستراتيجية التجارية: إذ سيكون للقراء فضول قراءة عبد اللطيف اللعبي باعتباره روائياً، في حين أنه معروف أساساً باعتباره شاعراً وكاتب مقالات (مع أنه سبق له أن كتب بعض الأعمال اعتبرت "روايات": *«تجاعيد الأسد»* مثلاً) ووحده عمل عبد الحق سرحان، *«الأزمنة السوداء»*، يطابق أكثر التسمية التي وضعها الناشر، مع أنه، مثلما رأينا، يدمج أحداثاً وشخصيات تاريخية معروفة. وقيمة عبد الحق سرحان باعتباره روائيا معروفة عند قرائه؛ فلم يكن إذن ضرورياً خلق التباس لا جدوى منه.

وبعيدا عن هذه الفروقات بين الطبيعة الواقعية للمحكي وتسميته الرسمية، فهل تختلف هذه المحكيات، ولو نسبياً، عن تعريف الأجناس الجاري بها العمل؟

إذا ما تشبثنا بتعريف الجنسين الأدبيين المعتمدين هنا (انطلاقاً، على الخصوص، من تأملات فليب لوجون)، فالسيرة الذاتية كما عرفها التقليد الأدبي الغربي، تفترض:

– التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية؛

– عرض المحكي في الماضي على مدة طويلة (فأشهر السير الذاتية، على العموم، كتبت في سن الكهولة)؛

– التطابق بين المحكي المكتوب والحكاية الواقعية (وهذا الشرط الأخير غير موثوق به، لأن كل محكي يحول، عن وعي أو عن غير وعي، على الأقل جزءاً من الواقع).

والسيرة ليست متطابقة مع الشرط الأول: فالمؤلف يحكي حياة شخص آخر، وإذن لئن أمكنه أن يكون هو السارد (وقد لا يكونه، فيضطلع بالمحكي السيري إحدى الشخصيات، مثلما هو الحال بالضبط في المحكي عن عبد الكريم في *«الأزمنة السوداء»* لعبد الحق سرحان)، فلن يكون أبداً الشخصية التي تروى حياتها. لكنها تخضع للشرطين الآخرين.

وحين نتفحص المتن المدروس نلاحظ بعض الاختلافات بالنسبة لما تم قوله قبل قليل: ففي *«العالم المجاور»* لإدريس الشرايبي يحيل المؤلف والسارد والشخصية على نفس الشخص (وهذا أول شروط السيرة الذاتية)؛ لكن إذا كانت مدة الحياة المروية طويلة، كما يريدها الشرط الثاني، فهذا المحكي لا يبدأ إلا عند ما يصبح إدريس الشرايبي كاتبا؛ وليس هناك أي استحضار لطفولته ولمراهقته؛ في حين أنه في الأعمال السيرذاتية ذات المرجعية الغربية (أعمال كل من جان جاك روسو، جان بول سارتر، سيمون دوبوفوار...) يكون محكي الطفولة جوهريا، لأن الأهم، كما تبين ذلك إضاءات التحليل النفسي، يقع في السنوات الأولى من الحياة، ويحدد بشكل كبير توجه الحياة. وإدريس الشرايبي لم يكتب بعد عن هذه المرحلة، حتى في نطاق التخييل (فـ *«الماضي البسيط»* كتب عن مراهقته وليس عن طفولته)، وهو الذي اهتم كثيراً بالتحليل النفسي (وتأثيره واضح جداً خصوصاً في *«الماضي البسيط»*). ولا يمكننا القول بأن الشرط الثالث مستوفى، لأن العمل الأكثر رصانة عند هذا الكاتب لا يمكن أن يستغني عن الشخصيات التخييلية، أو

عن التحول التخييلي للشخصيات وللأحداث الواقعية: وتلك خاصية جوهرية لجمالية إدريس الشرايبي الأدبية.

و«*قاع الخابية*» لعبد اللطيف اللعبي هي أيضاً تنحرف نسبيا عن جنس السيرة الذاتية، إذْ يتظاهر المؤلف بأنه يتحدث عن شخصية أخرى غيره. إنه يجعل الطفل الذي كانه يحيى تحت اسم مستعار: "ناموس"، يعني انطلاقاً من رؤية الآخرين إليه؛ لكنه يقبلها. ولهذه المسافة دلالة، لأن حكاية الراشد الخطيرة (مرحلة النضال على الخصوص) قد غيرت بالتأكيد الشاب اليقظ النشط الذي كانه. وبالحكي بضمير الغائب ينسى الكاتب وضعية الراشد التي بلغها ليرجع الطفل الذي كاد يفقده بسبب مصادفات الحياة. ومثل بروست، سيجد ذاته الأخرى في الكتابة: فعبد اللطيف اللعبي يستحضر مادلينة بروست، وستصبح في السياق الفاسي "الفجلة الصغيرة". ومن جهة أخرى، فإذا تذكر المؤلف طفولته، عكس إدريس الشرايبي، فإن المحكي يقتصر على بضع سنوات عن هذه المرحلة (وهي ما لا يتطابق تماما مع الشرط الثاني في جنس السيرة الذاتية)، كما فعل ذلك من قبله أحمد الصفريوي في «*صندوق العجائب*»، «*الرواية*» المغربية الأولى، وهي هنا أيضاً أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية بالمعنى الدقيق. أما فيما يتعلق بالشرط الثالث فنلاحظ أن بعض الشخصيات الواقعية في هذا الاستحضار للحياة الشخصية والعائلية قد وصفت مثل شخصيات تخييلية، كالأم والعم طويسا وشخصيات مدينة فاس الهامشية.

أما محكيات الحياة ذات النمط السيري فنلاحظ بشأنها أن «*كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان*» لمحمد خير الدين هي

قريبة من التخييل المنقبي الأسطوري، عن طريق الحياة التبريرية المثلية (allégorique) وشبه الأسطورية في المحكي. ولئن كان المؤلف بعيداً شيئاً ما عن الوجود التخييلي لشخصياته (مع أننا أحياناً نكتشف إسقاطاً للمؤلف على شخصيته الرئيسية، باعتبارها شخصية مثالية يطمح أن يكونها)، كما يقر ذلك الشرط الأول في السيرة، فزمنية المحكي مدته قصيرة شيئاً ما: وقد يتولد عندنا انطباع أننا نشاهد نوعا من حياة لا زمنية، حياة الطبيعة الأبدية وشبه الفردوسية التي يحلم بها المؤلف المنهك. وبالنسبة للواقع الموصوف، فلئن كان راسخاً بعمق في الجغرافية الجنوبية للمغرب فهو في نفس الوقت فضاء حلمي ونوستالجي للأزمنة الإنسانية الأولى، كما تستحضرها النصوص الدينية والشعرية.

وفي «*الأزمنة السوداء*» لعبد الحق سرحان، فما يهيمن هو شخصيات التخييل وإطارها الزمكاني، حتى ولو كانت الشخصية التاريخية وصراعها مأخوذة من الواقع؛ لكنها إنما تُستحضر في محكي شخصية روائية. وبالإضافة إلى ذلك فحكاية عبد الكريم تأخذ مكانة مختزلة في نص عبد الحق سرحان؛ ووحدها بعض أحداث هذه الحكاية هي التي رويت.

يمكننا القول إذن إن محكيات الحياة هذه، علاوة على الخصوصيات السوسيوثقافية والنفسية والرمزية واللغوية في بعض الجوانب (وهو ما يتطلب دراسة أخرى حول هذه المسألة)، تعيد النظر في معايير الأجناس الغربية التي تقترب منها أكثر، وتجدد إذن المسألة الأجناسية.

ورواية عبد الكبير الخطيبي الصادرة حديثاً، «*حج فنان عاشق*» هي العمل الأدبي الذي يعيد النظر، في فجر القرن الحادي والعشرين، في مفهوم الجنس الأدبي بطريقة جذرية؛ فهي أوديسة حقيقية تروي حياة شخصية تخييلية (الرايسي)، رغم أنها مستوحاة من حياة جد المؤلف. ويتميز هذا العمل بسرد ملحمي غنائي عن الحياة الإنسانية والثقافية للمغاربة خلال مرحلة طويلة جداً (من نهاية القرن التاسع عشر إلى حوالي 1960). فهذه رؤية جمالية جديدة حول التاريخ: ما قبل الاستعمار، الاستعمار، ما بعد الاستعمار؛ وهي تبرز، لكن على مستوى التخييل، الإرث ونسب الأفكار المتفتحة والمتسامحة التي بصمت الثقافة المغربية. ويستحق هذا العمل دراسة خاصة.

لكن البحث في جزء من الإنتاجات الأدبية لروائيي القرن الحادي والعشرين، مع أنها خير ممثل للكتابات الروائية والسردية، لا يسمح باستخلاص نتائج مهمة عن الآفاق الجديدة للرواية المغربية في بداية القرن الحالي: فالمرحلة قصيرة؛ وهذا أحد الأسباب التي تفسر عدم معالجتنا هنا للروايات والمحكيات المكتوبة بالعربية. ففي هذه المدة الزمنية القصيرة لم تكن التغيرات دالة بما فيه الكفاية؛ وليست كذلك حتى بالنسبة للنصوص المكتوبة بالفرنسية؛ بل هي أقل من ذلك حتى بالنسبة للكتابة الروائية العربية التي سبق أن أشرنا إلى أن وجودها متأخر شيئاً ما. ويجب انتظار نهاية العقد 2000 ـ 2010، على الأقل، وهي مسافة ضرورية، للحكم على التحولات والتوجهات الجديدة في الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية وبالعربية، وربما، أيضا، باللغات الأم: وهذا فراغ كبير يجب ملؤه.

خلاصة عامة

نريد أن ننهي هذه النظرة الإجمالية في تاريخ الرواية المغربية، أولاً ببعض الملاحظات التي ينبغي أن تؤخذ مع كثير من الحذر: ففي عمومية كل دراسة نصية كبرى، تشمل بالإضافة إلى ذلك مرحلة واسعة جداً، فإن كل تقييم حول الرواية لابد أن ينقضه هذا العمل أو ذاك. ثم سنشير إلى بعض حدود هذا العمل والمشاكل التي تُطرح على الإبداع عامة.

هذه الملاحظات تطال كمية الأعمال ونوعيتها:

- فيما عدا المراحل المحدودة التي تصادف أحداث سوسيوسياسية حاسمة (استقلال، حرب العراق...)، هناك تطور كمي منتظم للرواية المغربية يعود بطبيعة الحال لتراجع الأمية والنمو الديمغرافي. وهذا صحيح بالنسبة للرواية المكتوبة بالفرنسية، وأيضاً وبشكل أكبر بالنسبة لماثلها بالعربية. وفي غضون الربع قرن الأخير نلاحظ وصول نماذج أخرى من الكتاب المغاربة (النساء، المعتقلين السياسيين، المغاربة المقيمين بالخارج)، وانبثاق أعمال مكتوبة من لدن مغاربة في لغات أخرى (إسبانية، إنجليزية،

هولندية، ألمانية)، أو من لدن أجانب يعيشون بالمغرب (جان بيير كوفل مثلاً).

– التطور التاريخي للرواية المغربية غير مطابق لما عرفته الرواية الغربية، رغم أن هذه الأخيرة هي التي ألهمتها، وغالباً ما كانت نموذجاً لها: فالرواية المغربية، عكس الرواية الغربية، بدأت بشكل متشظ، منذ المراحل الأولى من الاستقلال (باستثناء *«صندوق العجائب»* لأحمد الصفريوي)، قبل أن تعرف توجها نحو أشكال متواضع عليها، رغم أننا نجد هنا وهناك خروقات (مثلا: البناء السردي الأكثر تقليدية لروايات عبد الحق سرحان، وفي الوقت نفسه الكتابة الروائية المناهضة للمواضعات لإدموند عمران المالح؛ أو بعض الروايات اليوم القريبة من هذا النمط من الكتابة في المرحلة الراهنة حيث تتوفر الرواية على كتابة أكثر خضوعاً للمواضعات). وكما سبق أن قلنا ذلك في بداية هذا العمل فالأمر يتعلق بنزعات مهيمنة أكثر منه بمظاهر خاصة بهذا العمل أو ذاك.

– عمومية الرواية في الكتابتين، الفرنكوفونية والعربية: الرواية المكتوبة بالعربية غير موجودة في البداية، سواء في أبعادها أو في عدد منشوراتها المتواضعة؛ فقد بدأت محتشمة بأشكال تقليدية وبمضامين سوسيوإيديولوجية معينة. ومنذ سنوات 1980 فقط، وخصوصاً منذ 1990، تقاربت الروايات المكتوبة بالعربية وبالفرنسية على المستوى الموضوعاتي والجمالي. ويمكننا اليوم أن نتحدث عن رواية وطنية حقيقية بلغات متعددة، رغم أنه إلى الآن، لم تُكتب في اللغتين الأكثر شعبية: الدارجة والأمازيغية.

– تأثير وسائل الإعلام والتكنولوجيات الجديدة (سينما، تلفزة، إنترنت...) رغم أنه مازال محدوداً: لا يمكن للكتابة الروائية الأدبية (وغير الأدبية) أن تبقى غير مكترثة بهذه الوسائل الجديدة للتواصل الكتابي (مثلاً، الشات (chats)، المنتديات (forums)، المدونات (blogs)...)؛ وبعض الروايات تستلهم التلفزيون والإنترنت كطرائق في الكتابة (عبد الكبير الخطيبي وكليباته (clips) في *«ما وراء الكتف»* وإدخال يوسف أمين العلمي الرّاب والصور والكليب والرسائل الإلكترونية عند أنيسة بلفقيه، الخ)، لكنها تجارب مازالت في مرحلة التحسس. وفي كل الحالات، لا يمكن للفنان أن ينفلت أبدا من أثر الإعلاميات والتلفزة والصحافة والإشهار: فالأعمال في المغرب، اليوم، لا تقرأ، في الغالب الأعم، إلا إذا أذيعت على نطاق واسع من خلال الوسائل السمعية البصرية المهيمنة.

– ضعف الإنتاج المقبول في الخيال العلمي والرواية البوليسية، ومجموع الأجناس الروائية المتنوعة كما نجدها في البلدان الغربية، وأيضاً غياب رواية مغربية حقيقية للشباب، في مختلف الأعمار.

نحن واعون أن هذا العمل من حيث حجمه، لن يكون سوى ناقص: من جهة انتقائيته (على مستوى المجالات: أفكار، موضوعات، جماليات؛ والأبعاد التاريخية؛ ولغات الرواية: الفرنسية، العربية؛ وطبيعة الأجناس المُعالَجة...) ومن جهة التفاوت في معالجة الأعمال (للأسباب المذكورة في التقديم)؛ وبكل بساطة، فمن جهة النسيان أو عدم قراءة كل الأعمال (خصوصاً الروايات العربية، باعتبارنا غير متخصصين في الأدب العربي)،

لكـن وجـب الحـديث عنهـا، لأن هـذين الـنمطين في الروايـة والمحكيـات سـيعرفان في العمـق، مصـيراً مشـتركاً أكثـر فـأكثر، وسيشكلان مكوناً جوهرياً في الأدب الوطني.

فهذا عمل شخصي، لكنه يدين بالكثير إلى تأملات شارك فيهـا أكاديميون متخصصون في الأدب العربي(1)؛ ورغم ذلـك فلـه عيـب الأعمال الشخصية: فـنحن واعـون بـأن هـذا النـوع مـن الدراسـات يتطلب عملاً جماعياً. وهو مـا نحـاول القيـام بـه في إطـار مشـاريع مختلفة بدأها أعضاء الجمعية متعددة الجامعات: الجمعية المغربيـة للتنسيق بين الباحثين في الآداب المغاربية والمقارنة (CCLMC) التي أدين لها بالكثير.

وفي الأخير، نريد، بهذه المساهمة، تقييم الروايـات والمحكيـات والأدب بشكل عام، في سياق القرن الحادي والعشرين الـذي يجـب أن يقاوم عدة تحديات: إبطـال الـوعي والفكـر والجماليـة بالمراقبـة الدولية على الخطابات التي تعتمـد علـى وسـائل متطـورة للإعـلام (رغـم أن هـذه الوسـائل تمـنح مـع ذلـك إمكانيـات هائلـة لثقافـة المجتمعات والأفراد)؛ والسياق الجديد بعد 11 شتنبر 2001 (ضغوط دولية لجعل حرية التعبير تتراجع) و16 مايو 2003 (التهديد بتقييد الحريـات، مثـال: الرقابـة، المحاكمـات، الضـغوطات الماديـة)؛ والعوائق التي خلقتها المواقف المتطرفة، وخصوصاً الدينية؛ والهيمنة الاقتصادية في إطار الشمولية التي تسمح للأكثر غنى علـى المسـتوى العالمي والوطني بالتأثير في الإنتاجات الثقافية؛ والمشاكل السياسـية مثل مشكلة الصحراء، التي تمنع التطور في كل المجالات بما فيهـا الثقافي والأدبي.

إنه لمريح، رغم كل شيء، أن نرى كتاب الجيل الجديد أكثر جرأة وحرية (في إضاءاتهم لمواضيع ومواقف كانت إلى حدود زمنهم تابوهات يريد الكاتب الكشف عنها).

والمغرب، ككل البلدان النامية بطبيعة الحال، ينتظر في هذا المجال، كما في المجالات الأخرى، عمله الأساسي؛ لكن فضيلة كتابنا اليوم أنهم يعيشون في ظروف اقتصادية وسوسيوسياسية مازالت صعبة، وأغلبيتهم منشغل بالمساهمة في التجديد الموضوعاتي والجمالي.

وبالنظر إلى شغف القراء بالرواية، والانفتاح الإيجابي على تطورها في المغرب، فهذا الجنس لا يمكن إلا أن يتطور. وإذا كان المنزع السيرذاتي والتخييل ذاتي يهيمن على طول الخمسين سنة الأخيرة، فإننا لاحظنا اختلاف المشارب والموضوعات والأساليب. لكن تبقى مجالات كثيرة وطرائق في الكتابة ينبغي اكتشافها في كل اللغات المتكلم بها والمكتوبة في هذا البلد الغني بتقاليده وتعابيره وانفتاحه على الثقافات الأخرى. وسيكون كبار روائيي الغد أولئك الذين سيستطيعون، في الوقت نفسه، تجاوز تقليد التبحر، والتصنع، وإدهاش قارئهم بالتجديد وأصالة القلم. فليأت الغد!

الهوامش

المقدمة

1– لتطوير هذه المسألة، يُنظر عبد الكبير الخطيبي: *«الرواية المغاربية»* (Le roman maghrebin)، الرباط، دار النشر SMER، 1979 [بالفرنسية]، ترجمة محمد برادة تحت عنوان: "في الكتابة والتجربة" دار العودة ـ بيروت، ـ 1980؛ ويُنظر أيضاً عبد الجليل الحجمري: *«مغرب الساعات الفرنسية»*(*Le Maroc des heures françaises*)، الرباط، دار النشر Stouky، 1999 [بالفرنسية] (أطروحة نشرت لأول مرة في S.N.E.D (الجزائر) سنة 1969.

2– توجد أعمال كثيرة عن هؤلاء الكتاب، وللرجوع إليها يُنظر الكتاب الذي أنجزته جمعية التنسيق الدولي بين الباحثين في الآداب المغاربية بعنوان: *«ببليوغرافية نقد الآداب المغاربية»* (*Bibliographie de la critique sur les littératures maghrébines*)، بباريس، L'Harmattan، 1996 [بالفرنسية]، قام بتنسيق هذا العمل شارل بون، ولاستكمال المعلومات يُنظر الموقع Limag.com على الانترنيت. وبالنسبة لدراسة تركيبية لأعمال إدريس الشرايبي ومحمد خير الدين وعبد اللطيف اللعبي يُنظر *«الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية»* (*Littérature maghrébine d'expression française*) بباريس Edicef، 1996

[بالفرنسية]، تحت إشراف: شارل بون ونجاة خدّا وعبد الله المدغري العلوي.

3– حسب عنوان الكتاب النقدي الذي كتبه عن الأدب المغربي في السبعينيات:

مارك غونتار: «*عنف النص*»، دراسات في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية"

(*Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française)*

باريس ـ الرباط، L'Harmattan-SMER، 1981 [بالفرنسية].

4– كثيرة هي الأعمال المخصصة للأدب «*البور*» (Beur)، نوصي بقراءة أليك. ج. هارغريفز: «*الأدب البور: دليل سيري ـ ببليوغرافي*»

(*La Littérature Beur: un guide bio-bibliographique*) la nouvelle-Orléans, CELFAN, 1992.

وبمقالتيه: «الأدب سليل الهجرة المغاربية في فرنسا: أدب "قاصر"»؟

("La Littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature "mineure"?

في «أدب الهجرة» (*Littérature des immigrations*) (الجزء 1: "فضاء أدبي ناشئ"

(*Un espace littéraire émergent*)، باريس L'Harmattan، 1995، ص، ص18 ـ 28؛ و«*الأدب البور: مقاربات مقارنة وديداكتيكية*» ("La Littérature Beur: Approches comparatives et didactiques"

في «*الأدب المقارن وديداكتيك النص الفرنكوفوني*»

(*Littérature comparée et didactique du texte francophone*)، باريس، L'Harmattan، 1999، ص ص، 73 ـ 81؛ وكذلك بقراءة عبد الله المدغري العلوي: «*مكانة الأدب*» «*البور*» في الإنتاج الفرنكو ـ مغاربي" ("Place de la littérature beur dans la production Franco-maghrébine"

في : "أدب الهجرة"، الجزء الأول : "فضاء أدبي ناشئ *Un espace littéraire émergent*)، باريس، L'Harmattan، 1995، ص ص، 41 ـ 50 [وكلها بالفرنسية].

5– بالنسبة لهذا الأدب، نحيل على منشورات الجمعية المتعددة الجامعات المغربية، التنسيق بين الباحثين في الآداب المغاربية والمقارنة (CCLMC)، وعلى الخصوص النشرة رقم 6 ـ 7 المعنونة بـ «أدب الأطفال والشباب بالمغرب (دراسات وببليوغرافية)»

(*Littérature d'enfance et de jeunesse au Maroc (Etudes et bibliographie*) بحث، أنجز في أطار 2001, Saïh création, PARS

6 — حوالي ثلث هذا الكتاب أصله مقالات أو مداخلات تم تنقيحها وتطويرها هنا، ويتعلق الأمر بـ:

ـ الجزء الأول من الفصل الأول ( ): في الأصل مداخلة لي في الأيام الدراسية 15 -- 16 أكتوبر 1992، تكريما لأحمد الصفريوي، منشورة في مجلة «*لغات وآداب*»

(*Langues et littératures*)، المجلد XI– 1993، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ الرباط.

– جزء من الفصل الثالث ( ): هو نسخة منقحة من مقالتي حول: «الاتجاهات الجديدة: إدموند عمران المليح وعبد الحق سرحان»

("Les Nouvelles tendances: Edmond Amrane El Maleh et Abdelhak Serhane")

المنشورة في «الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية» (*Littérature maghrébine d'expression française*)، باريس ـ فانف (Vanves). EDICEF-AUPELF، 1996، ص ص 185 ـ 192.

– من أول عنوان فرعي (للفصل الخامس) المعنون بـ: "الرواية النسائية بالمغرب: تاريخ ومشروعية وتلقي"

("Le Roman féminin au Maroc: histoire, Légitimité et reception")،

(   ): توجد صياغة أولى منه في النشرة رقم 4 ـ 5 لـ CCLMC، «الكتابات النسائية بالمغرب (دراسات وبيبليوغرافية)»

(*Ecritures féminines au Maroc (Etudes et bibliographie)*، 2001، ص ص 16 ــ 23، ونفس الشيء بالنسبة للعنوان الفرعي الرابع.

«الذات النسائية ومسألة الهوية» ("Le Sujet féminin et la question identitaire")،

(   ): يحتوي على أهم ما في مداخلتي: «الرغبة في الوجود، الرغبة في الآخر» ("Désir d'être, Désir de l'Autre") في ندوة بكلية الآداب بمكناس: «الرغبة في الهوية، الرغبة في الآخر» (*Désir d'identité, désir de l'Autre*) (سنة 2002) منشورة في كتاب يحمل نفس العنوان، منشورات كلية الآداب بمكناس، 2002، ص ص 237 ـ 247، وفي الأخير الدراسة حول ليلى هواري مستوحاة من مداخلتي في ندوة: «التثاقف: تأمل متعدد الاختصاص» (*L'nterculturel: réflexion pluridisciplinaire*) التي نُظمت بكلية الآداب بالقنيطرة (22 ـ 26 نونبر 1993) ونشرت بـ L'Harmattan، سنة 1995، ص ص 135 ـ 143.

الفصل الأول

1— أحمد الصفريوي: «صندوق العجائب» (*La Boîte à merveilles*)، باريس، دار النشر، Seuil، 1954.

إدريس الشرايبي: "الماضي البسيط"، (*Le Passé simple*)، باريس، دار النشر، Denoël، 1954. في نهاية هذا الكتاب توجد ببليوغرافية لأهم النصوص المستشهد بها.

2 — أنظر الإحالة رقم 3 من المقدمة.

3 — بالنسبة للجدال الذي اثارته قضية إدريس الشرايبي، يُنظر أطروحة قاسم باسفاو: «مسارات: بنيات النص والمحكي في العمل الروائي لإدريس الشرايبي»

(*Trajets : structure(s) du texte et du récits dans l'oeuvre romanesque de Driss Chraïbi*, 1989 Aix-Marseille I)

وبالنسبة لقضية أحمد الصفريوي، ينبغي العودة إلى كتاب لحسن موزوني "التلقي النقدي لأحمد الصفريوي *Réception cri*

itique d'Ahmed Sefrioui)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1984، ويُنظر أيضاً أطروحة السلك الثالث لكريمة يتريبي: «اشتغال الشفهية والصوفية في عمل أحمد الصفريوي»

(*Le Fonctionnement de l'oralité et de la mystique dans l'oeuvre d'Ahmed Sefrioui*)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1994، ودراسة فرنسوا كرامبون: "التقليد الصوفي في عمل أحمد الصفريوي" (*La Tradition soufie dans l'oeuvre d'Ahmed Sefrioui*)، أطروحة، جامعة بوردو، 1974.

4 — عبد الكبير الخطيبي: *«الرواية المغاربية»* الرباط، دار النشر SMER، 1979 (ط 1، باريس، Maspero، 1968).

5 — ج.م. آدام وم. ج بوريل وس. كالام وم. كيلاني: «الخطاب الأنثرو - بولوجي».

(Le Discours anthropologique) Méridien Klincksieck 1990

6 — عبد الكبير الخطيبي: " الرواية المغاربية" مرجع مذكور ص 45.

7 — أدب الجيل الثاني من المهاجرين (المترجم).

8 — مثل فرنسوا بونجان ومونتيرلان: يُنظر دراسة عبد الجليل الحجمري حول هؤلاء الكتاب: "مغرب الساعات الفرنسية"، الرباط، دار النشر Stouki، 1999.

الفصل الثاني

1 — ومثال على هذه الأعمال أحيل على كتاب: «الآداب ما بعد الكولونيالية والفرنكفونية» (*Littérature postcoloniale et francophonie*)، نصوص ندوة الأدب المقارن بجامعة السوربون الجديدة، إعداد جان بيسيير وجان مارك مورا، باريس، Honoré champion .2001

2 — أ. رايبو : «حداد بلا عمل، عمل بلا حداد، هل لفرنسا ذاكرة استعمارية؟»

("Deuil sans travail, travail sans deuil: la France a-t-elle une mémoire coloniale?")

Dédale رقم 5 و6، ربيع 1997، ص ص 87 ـ 104.

3 — التأمل في ما بعد الكولونيالية في الأدب الجزائري ونسبياً في الأدب التونسي، تم تناوله في ندوات ودراسات أخرى. يُنظر خصوصاً «الآداب ما بعد الكولونيالية والفرنكفونية» باريس، Horoné Champion، 2001. بالنسبة للجزائر يُنظر مساهمتي ومساهمة شارل بون؛ وبالنسبة لتونس يُنظر الندوة حول «اللغات والعولمة» (*Langues et mondialisation*) المنظمة في سوسة، تونس 2001 (لم يُنشر بعد).

4 — شارل بون ونجاة خدّا: المقدمة، «الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية»، باريس، EDDLEF-AUPELF، 1996، ص 14.

5– بالنسبة لمجموع أعمال عبد الكبير الخطيبي، راجع ببليوغرافية أعمال عبد الكبير الخطيبي، نقحه وحينه سعد ـ نجار، الرباط، IURS، 2001.

6– عبد الكبير الخطيبي: «الرواية المغاربية»، الدار البيضاء، SMER، 1979 (ماسبيرو 1968)، ص 37.

7– نفس المرجع، ص 38.

8 — نفس المرجع، ص 38.

9 – «المغـرب العربـي أفقـا للـتفكير» (*Penser le Maghreb*)، الـدار البيضاء، SMER، ص 83.

10– نـادرون أولئـك الـذين يبحثـون علـى تبيـان مختلـف مكونـات شخصية المغربـي، سـواء اشـتغلوا علـى الـتراث الشـفوي، أو الإنجـازات الكتابيـة. وأعمـال الأبحـاث الجامعيـة وأعمـال الجمعيـات الوطنيـة في التاريخ، والأدب، وعلم الاجتمـاع، الخ تؤكـد ذلـك ، لا يـتم التصدي في معظم البرامج الثقافية المبثوثة في وسائل الإعلام (كالتلفزة الوطنية، وغيرهـا من التلفـزات) لمختلـف المكونـات الثقافيـة والمجتمعيـة في الأعمـال أو في النقاشات، إنما يُلمح إلى ذلك باختصار كأنه محظـور، مـع التركيـز علـى عروبته (ومنذ مدة على أمازيغيته). في حين أن آثار الثقافة الغربية المنقولـة خصوصاً من خلال الإرث الفرنسـي، هـي حيـة (ممزوجـة بشـكل واسـع بالبنيات الثقافيـة الوطنيـة) عنـد سـكان المـدن (وأحيانـاً أيضـاً في الوسـط القروي) في الجماليـة، والهندسـة المعماريـة، والملـبس واللغـة، والعـادات والطقوس الغذائية. أحد مظاهر هذا الاختلاط الثقافي المكبوتة عند المغربـي، مع أنها شديدة الوضوح هي اللغـة الدارجـة الـتي تـدمج مختلـف اللغـات المذكورة، وتبقى مع ذلك اللغة الأم الأولى واللغة الوطنية.

ومازلنا نلاحظ اليوم، بأن أغلب الآبـاء يفضلون وضـع أطفـالهم منـذ الـثلاث سنوات إلى دور الحضـانة حيـث يمكـنهم تعلـم الفرنسـية منـذ حداثة سنهم، وحلمهم هو تسجيلهم في مدارس السفارة الفرنسـية وإلا في المدارس المغربية المختلطة حيث البرنـامج الدراسي يقـترب مـن برنـامج المدارس الفرنسية. ونجد هذا السلوك الملتبس في العائلات الأكثر ارتباطـا بالعروبة أو الأمازيغية، وبطبيعة الحال يختار الأثرياء المدارس الأنجلـو - أمريكية (لكنهم قلة قليلة).

11– في «صور الغريب في الأدب الفرنسـي» (*Figures de L'étranger dans la littérature française*)، باريس، Denoël، 1987، ص 13.

12– في «المغـرب العربـي أفقـاً للـتفكير» الـدار البيضـاء، SMER، 1993، ص 84.

13 — المرجع السابق، ص 86.

14 — المرجع السابق، ص 86.

15 — المرجع السابق، ص 82.

16 — المرجع السابق، ص 88.

17 — المرجع السابق، ص 83.

18 – المرجع السابق، ص 84.

19 – المرجع السابق، ص 80.

20 – المرجع السابق، ص 80.

21 – المرجع السابق، ص 80.

22 – المرجع السابق، ص 81.

الفصل الثالث

1– أتناول هذا المصطلح لأسباب تاريخية: لقد استعمل في سنوات 1980 بعد «مسيرة البور» المشهورة التي نظمها خصوصاً SOS العنصرية للدفاع عن حقوق الشباب المنحدرين من عائلات مهاجرة. لكن حالياً، تدحضها الأجيال الجديدة لأنها تعتبر وصمة في جو الضواحي المتوتر، وبطالة الشباب. للبحث عن تاريخ هذا المصطلح والمناقشة التي دارت حوله، يُنظر مقالات أ.ج. هارغريفز A.G. Hargreaves و ر.كايل R.Keïl في "مسارات الثقافات واتصالاتها" (Poétiques croisées, *Itinéraires et contact des cultures*)، المجلد IV، 1991 باريس، L'Harmattan وكتاب ميشال لاروند (Michel Laronde) «حول الرواية البور» (*Autour du roman beur*)، باريس، L'Harmattan، 1999، ويُنظر أيضاً الهامش 5 من مقدمة الكتاب.

2– عنوان مقالة في «مسارات الثقافات واتصالاتها» مرجع مذكور.

1 – "أدب المغرب: أفق 2000" منشورات CCLMC أبحاث أنجزت في إطار PARS، الدار البيضاء، (Saïh création)، 2001.

2 – في آخر هذا الكتاب توجد ببليوغرافية للنصوص الأساسية التي ذكرتها هنا.

3 – لفظ "حريم" كما تستعمله فاطمة المرنيسي في روايتها لا علاقة له بالمصطلح بمعنى "السرايا" حيث الخليلات تابعات لرجل فيودالي يحجزهن تحت رقابة مخصي. وهو هنا مستعمل استعمالاً مجازياً للدلالة على احتجاز الزوج لنسائه في البيت الفاسي (وخصوصاً في عائلات بورجوازية أبيسية) وفي هذا "الحريم" الزوج يمكن أن تكون له امرأة واحدة، مثل حالة الأب في هذه الرواية. والكاتبة تلعب، على طول الرواية، على إيحاءات متعددة المعاني لهذه الكلمة: محظور، مقدس زوجة...

4 – في كتابه: «*وزنهن غبارا*»: روائيات فرنكفونيات بالمغرب العربي"

(*Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*، باريس، L'Harmattan، 1997.

5 – أنظر صفحات التنديد بطغيان الرجال، في تناظر مع المستعمر، ص 59؛ فقد قورنت النساء أيضاً باليهود على عهد النازية ص 122؛ ص ص 154 ـ 6؛ نقرأ في نص فاطمة المرنيسي، بأن النساء في العالم العربي كن يتمتعن بالحرية، وأن المسلمين كانت لهم الغلبة؛ أي أن هزيمة العرب عندها سببها قمع الرجال للنساء.

6 – مثال: أطروحة الدولة لنجيب واسمين «أحدوثة الهوية» *Fable d'identité*" في يونيو 2001، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق، الدار البيضاء.

7 — أنظر ببليوغرافية الكاتبات بالمغرب في النشرة رقم 5 و6 لـ CCLMC، «الكتابات النسائية بالمغرب، دراسات وببليوغرافية».

(*Ecritures Féminines au Maroc, études et bibliographie*)، الدار البيضاء، Saïh Création، 2001.

8 — المكونان الأدبيان الروائيان في الأدب المغربي هما المكتوبان بالفرنسية وبالعربية. لكن فيما يتعلق بالمتن الذكوري فهذان المنبعان لم يكن لهما نفس التاريخ ولا نفس الموضوعات في البداية، ولم يتقاربا إلا منذ عقد الثمانين. والأدب النسائي المغربي لم يعرف هذا الشرخ منذ البداية.

9 — للتأكد من ذلك تُقرأ دراسة بثينة شعبان: مائة سنة في الرواية العربية (1899 ـ 1999)، دار الآداب، 1999.

10 — ياسمين شامي ـ كتاني، «احتفال»، Arles، Actes sud، 1999.

خاتمة عامة

أشكر على الخصوص عبد الفتاح الحجمري على الحوارات الغنية التي كانت لي معه حول الموضوع، ومساعدته لي في الترجمة. وتشكراتي لكل زملائي وأصدقائي الذين حفزوني على الانفتاح أساساً على الأدب المكتوب بالعربية: زهور كرام، أحمد المديني، عبد الحميد عقار، بشير القمري، إدريس بالمليح، سعيد يقطين، شعيب حليفي، وآخرين.

ببليوغرافية المتن المدروس

باللغة الفرنسية

Bouthaina AZAMI-TAWIL, - *La Mémoire du temps*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- *Etreinte*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Souad BAHECHAR, -*Ni fleurs ni couronnes*, Casablanca, le Fennec, 2000.

Azouz BEGAG, - *Le Gône de Chaâba*, Paris, le Seuil, Col. Point Virgule,1985.

Béni ou Le Paradis Privé, Paris, le Seuil, Col. Point Virgule, 1989.

Hele BEJI, - *L'œil du jour*, Paris, Editions M. Nadeau, 1985.

Farida BEGHOUL,- *Georgette!*, Paris, Edition Bernard Barrault,1986.

Anissa BELFQIH - *Yasmina et le talisman*, Paris,L'Harmattan, 1999.

-*Je ne verrai pas l'automne flamboyant*, Paris,L'Harmattan, 2003.

Abdelkader BENALI, - *Noces à la mer*, Albin Michel, 1999 (trad. du hollandais: 1996).

Siham BENCHEKROUN, - *Oser vivre*, Casablanca, Eddif, 1999.
Rajae BENCHEMSI, - *Marrakech, lumière d'exil*, Paris, Sabine Wespieser Editeur, 2002.
Tahar BEN JELLOUN, - *Harrouda*, Paris, Denël, 1973.
- *L'Enfant de sable*, Paris, le Seuil, 1985.
- *la Nuit sacrée*, Paris, le Seuil,1987.
- *Le Labyrinthe des sentiments*, Paris, Stock, 1999.
- *Les Yeux baissés*, Paris, le Seuil, 1991.
- *L'Homme rompu*, Paris, le Seuil, 1994.
Antoinette BEN KERROUM -KOVLET, *Gardien du seuil*, Paris, L'Harmattan, 1988.
Mahi BINEBINE, - *Le Sommeil de l'esclave*, Paris, Stock, 1992.
- *Cannibales*, Casablanca, le Fennec, 2001.
- *Pollens*, Casablanca, le Fennec, 2002.
Majid BLAL,-*Une femme pour pays*, Sherbrooke, Editions GGC, 2001.
Fatiha BOUCETTA, -*Anissa captive*, Casablanca, Eddif, 1991.
Driss BOUISSEF REKAB, -*A l'ombre de Lalla Chafia*, Paris, L'Harmattan, 1989.
Nina BOURAOUI, -*La Voyeuse interdite*, Paris Gallimard, 1991.
Houria BOUSSEJRA, -*Le Corps dérobé*, Casablanca, Afrique-Orient, 1999.
Nadia CHAFIK, - *Filles du vent*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- *Le Secret des djinns*, Casablanca, Eddif 1998 .
- *A l'ombre de Jugurtha*, Casablanca, Eddif, et Edition Paris Méditerranée, 2000.
- Yasmine CHAMI-KETTANI, -*Cérémonie*, Arles, Actes Sud, 1999.

- Dounia CHARAF, -*Fatoum la prostituée et le saint*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Mehdi CHAREF, -*Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Gallimard, 1988.
- Mohammed CHOUKRI, -*Le Pain nu*, Paris, Maspéro, 1980.
- Driss CHRAÏBI, - *Le Passé simple*, Paris, Le Seuil, 1954.
- *Un ami viendra vous voir*, Paris, Dnoël, 1967.
-*La Civilisation, ma mère!* Paris, Denoël, 1972.
- *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975.
- *Une enquête au pays*, le Seuil, 1981.
- *Le monde à Côté*, Paris, Ed, Des Femmes, 1980.

Assia DJEBAR, -*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Ed. Des femmes, 1980.

Youssef Amine El ALAMY, - *Un Marocain à New York*, Casablanca, Eddif, 1999.
- *Les Clandestins*, Casablanca, EDDIF, 2000.
- *Paris mon bled*, Casablanca, Eddif, 2002.

Ghita El KHYAT, - *Les Sept jardins*, récits, Paris, L'Harmattan, 1995.

Edmond AMRAN EL MALEH, - *Parcours immobile*, Paris, Maspero, 1980.
- *Aïlen ou la nuit du récit*, Paris Maspero, 1982.
- *Mille ans un jour*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1986.
- *Le Retour d'Abou EL Haki*; Grenoble, la Pensée sauvage, 1990.

Nouzha FASSI FIHRI, - *Le Ressac*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- *La Baroudeuse*, Casablanca, Eddif, 1997.

Leïla HOUARI, - *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985.

Ahmed ISMAÏL, - *Train d'enfer*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- *Les Amants de Marrakech*, Rabat, Editions Marsam,
2003.

Salim JAY, -*Portrait du géniteur*, Paris, Denoël, 1985.

Myriam JEBBOR, -*Dans le cœur des hommes*, Marrakech, Traces du présent, 2000.

Abdelkebir KHATIBI, - *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoel, 1971.
- *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Moragana, 1983.
- *Un été à Stokholm*, Paris, Flammarion, 1990.
- *Triptique de Rabat*, Paris, Edition Blandin, 1993.
- *Pèlerinage d'un artiste amoureux*, Casablanca, Tarik; et Monaco, Editions du Rocher, 2003.

Mohammed KHAÏR – EDDINE, - *Agadir*, Paris, le Seuil, 1967.
- *Légendes et vie d'agoun'chich*, Paris, le Seuil,1984.
- *Il était une fois un vieux couple heureux*, Paris,Le Seuil, 2002.

Abdelfattah KILITO, - *La Querelle des images*, Casablanca, Eddif, 1996.

Jean-Pierre KOFFEL, - *La Cavale assassinée*, Casablanca, Traces du Présent, 1998.
- *Pas de visa pour le paradis d'Allah*, Casablanca, Fennec, 1998.

Abdellatif LAABI, - *L'Oeil et la nuit*, Casablanca, SMER, 1982 , (1 ère édition: 1969).
- *Les Rides du lion*, Paris, Editions Messidor,1989.
- *Le Fond de la jarre*, Paris, Editions Julliard,1996.

Rida LAMRINI, - *Les Puissants de Casablanca*, Rabat, Marsam, 1999.
Fouad LAROUI, -*Les Dents du topographe*, Paris, Ed. Julliard, 1996.
- *Méfiez-vous des parachutistes*, Paris, Editions Julliard, 1999.
- *la Fin tragique de Philoméne tralala*, Paris,Editions Julliard, 2003.
Habib MAZINI, -*La Faillite des sentiments*, Casablanca, Afrique-Orient, 2001.
Fatima MERNISSI, - *Rêves de femmes, une enfance au harem*, Contes, Casablanca, Le Fennec, 1994 (version française).
Khireddine MOURAD, -*Les Dunes vives*, Casablanca, Eddif, 1998.
Rachid O, - *L'Enfant ébloui*, Paris, NRF Gallimard, 1995.
-*Chocolat chaud*, Paris, Gallimard, 1998.
Touria OULEHRI, - *La Répudiée*, Casablanca, Afrique-Orient, 1999.
Damia OUMASSINE, -*L'Arganier des femmes égarées*, Casablanca, le Fennec, 1998.
Noufissa SBAÏ, -*L'Enfant endormi*, Rabat, Edition Edino, 1987.
Fadela SEBTI, - *Moi Mireille, lorsque j'étais Yasmina*, Casablanca, Le Fennec, 1995.
Ahmed SEFRIOUI, -*La Boîte à merveilles*, Paris, le Seuil, 1954.
Abdelhak SERHANE, - *Messaouda*, Paris, Le Seuil, 1983.
-*Les Enfants des rues étroites*, Paris, Le Seuil,1986.
-*Le Deuil des chiens*, Paris, Le Seuil, 1998.
- *Les Temps noirs*, Paris, Editions du Seuil,2002.
Mina SIF, - *Méchamment berbère*, Paris, Ramsay, 1997.

Moha SOUAG, -*Le Grand départ*, Rabat, Ed. Marsam, 2002.
Akli TADJER, -*Le Passager du Tassili*, Paris, le Seuil 1984.
Ahmed TAZI, -*Le Convoi des chiens*, Casablanca, Eddif, et Paris, L'Harmattan, 2003.
Bahaa TRABELSI, - *Une Femme tout simplement*, Casablanca, Edition Eddif, 1995.
- *La Vie à trois*, Casablanca, Eddif, 2002.
Mohamed TERIAH, -*Les "Harragas" ou les barques de la Mort*, Casablanca, Afrique Orient, 2002.
Milad TESSA, -*L'Aube en exil*, Casablanca, Eddif, 1998.
Ahmed TORBI, - *Fractures*, Berkane, Trigafraph, 1999.
Kateb Yacine, -*Nedjma*, Paris, Le Seuil, 1956.
Rachida YACOUBI, -*Ma Vie, mon cri*, Casablanca, Eddif, 1995.
Soumya ZAHI, -*On ne rentrera peut-être plus jamais chez nous*, Casablanca, Eddif, 2001.

باللغة العربية

عبد الغني أبو العزم: ـ الضريح، مراكش، دار تنمل 1994.
ـ الضريح الآخر، مراكش، مطبعة وليلي 1997.
ليلى أبو زيد: ـ عام الفيل، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة 1983.
– رجوع إلى الطفولة، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة 1993.
– الفصل الأخير، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة 2000.
صلاح الوديع : ـ العريس، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة 1998.
العربي باطمة : ـ الرحيل، الدار البيضاء، منشورات الرابطة 1995.

– الألم، الدار البيضاء، توبقال 1998.
إدريس بلمليح: ـ خط الفزع، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 1998.
خناثة بنونة: ـ النار والاختيار، الدار البيضاء، مطبعة الرسالة 1969.
محمد برادة: ـ لعبة النسيان، الرباط، دار الأمان 1987.
– الضوء الهارب، الدار البيضاء، الفنك، 1993.
– مثل صيف لن يتكرر، الدار البيضاء، الفنك 2000.
عبد القادر الشاوي: ـ كان وأخواتها، الدار البيضاء، دار النشر المغربية 1986.
– دليل العنفوان، الدار البيضاء، الفنك، 1989.
– باب تازة، الرباط منشورات الموجة 1994.
– الساحة الشرفية، الدار البيضاء، الفنك 1999.
عبد الكريم غلاب: ـ دفنا الماضي، بيؤوت، المكتب التجاري 1966.
ـ شروخ في المرايا، الدار البيضاء، توبقال 1994.
زهور كرام: ـ جسد ومدينة، مؤسسة الغني 1996.
بنسالم حميش: ـ العلامة، بيروت، دار الآداب 1997.
عبد الله العروي: ـ الغربة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية 1971.
– اليتيم، الدار البيضاء، دار النشر المغربية 1978.
– الفريق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1986.
أحمد المديني: ـ زمن بين الولادة والحلم، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1976.
– مدينة براقش: الدار البيضاء، منشورات الرابطة 1998.
– العجب العجاب، الرباط، منشورات رابطة أدباء المغرب 2000.
مليكة مستظرف: ـ جراح الروح والجسد، القنيطرة، منشورات إكسون 1999.
مبارك ربيع: ـ الطيبون، الدار البيضاء، دار الكتاب 1972.
أحمد التوفيق: ـ جارات أبي موسى، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة 1998.

– شجيرة حناء وقمر، مراكش، دار القبة 1998.
محمد عز الدين التازي: ـ أبراج المدينة، منشورات اتحاد كتاب المغرب بتعاون مع اتحاد أدباء العراق، دار آفاق عربية، بغداد، 1978.
– رحيل البحر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.
– ضحكة زرقاء، الدار البيضاء، منشورات الزمن 2000.
عبد الله زريقة: ـ امرأة ذات الحصانين، الدار البيضاء مطبعة النجاح الجديدة، 1991.
– مقبرة السعادة، الدار البيضاء، الفنك 1998.
محمد زفزاف: ـ المرأة والوردة، بيروت، الدار المتحدة للنشر، 1972.
ـ أرصفة وجدران، العراق، بغداد، دار الحرية، منشورات وزارة الإعلام العراقية، 1974.
– محاولة عيش، طرابلس، الدار العربية للنشر، 1985.
– الثعلب الذي يظهر ويختفي، الدار البيضاء، منشورات أوراق، مطابع دار الكتاب، 1985.
– الحي الخلفي، الرباط، الصحراء للطباعة والنشر، 1992.
– أفواه واسعة، الدار البيضاء، مطبعة الجنوب 1998.
رشيد نيني: ـ يوميات مهاجر سري، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، الرباط، 1999.
يوسف فاضل: ـ ملك اليهود، الدار البيضاء، منشورات الرابطة، 1996.
خديجة مروازي: ـ سيرة الرماد، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 2000.

ثبت الأعلام

Anissa Belfquih	(أنيسة) بلفقيه
Majid Blal	(مجيد) بلال
Nina Bouraoui	(نينا) بوراوي
Souad Bahéchar	(سعاد) بهشار
Maurice Blanchot	(موريس) بلانشو
Siham Benchekroun	(سهام) بنشقرون
Houria Boussejra	(حورية) بوسجرة
Rajae Benchemsi	(رجاء) بنشمسى
Hele Beji	(هالة) باجى
Walter Benjamin	(والتر) بنيامين
Kacem Basfao	(قاسم) باسفاو
Jean Bessière	(جان) بيسيير

- ت -

Maria Taoufiq	(مرية) توفيق

- ج -

James Joyce	(جيمس) جويس
Edmond Jabes	(إدموند) جابيس
Taher Djaout	(الطاهر) جعوط
Gerard Genette	(جيران) جينيث
Assia Djebar	(آسية) جبار

- خ -

Abdelkébir Khatibi	(عبد الكبير) الخطيبى
Mohammed Khaïr-Eddine	(محمد) خير الدين
Naget Khadda	(ناجيت) خدّا

- د -

Jean Déjeux	(جان) ديجو
Mohamed Dib	(محمد) ديب
Alain Décaux	(ألان) ديكو
Thierry de Beaucé	(تيري) دوبوصى

- ر -

Antoine Raybaud	(أنطوان) رايبو
Paul Ricoeur	(بول) ريكو
Jean Ricardou	(جان) ريكاردو

- ز -

Emile zola	(إميل) زولا
Soumiya Zahi	(سمية) زاهي

- س -

Louis-Ferdinand Céline	(لويس فرديناند) سيلين
Marta Segarra	(مارتا) سيكَار
Adelhak Serhane	عبد الحق سرحان
Mina Sif	(مينة) سيف
Nathalie Sarraute	(ناتالي) ساروت
Fadila Sebti	(فضيلة) السبتي
Noufissa Sbaï	(نفيسة) السباعي
José. Saramago	(خوسي) ساراماغو

- ش -

Driss Chraïbi	(إدريس) الشرايبي
Dounia Charaf	(دنيا) شرف
Mehdi Charif	(مهدي) شريف
Nadia Chafik	(نادية) شفيق
Yasmina Chami-Kettani	(ياسمينة) شامي - كتاني

عناوين النصوص المكتوبة بالفرنسية

- أ -

الأيام ههنا	*Les Jours d'ici*
الأزمنة السوداء	*Les Temps noirs*
أيلان أول ليل الحكي،	*Aïlen ou la nuit du récit*
ألف عام يوم واحد	*Mille ans un jour*
أطفال الأزقة الضيقة	*Les Enfants des rues étroites*
أسنان الطبوغراف	*Les Dents du topographe*
إنسان الكتاب	*L'Homme du livre*
أحلام النساء	*Rêves de femmes*
أكلة لحوم البشر	*Canibales*
اركانة النساء التائهات	*L'Arganier des femmes égarées*
أسرار الجن	*Les Secrets des djinns*
أنا ميراي عندما كنت ياسمينة	*Mois Mireille lorsque j'étais Yasmina*
أكادير	*Agadir*
الارتداد	*Le Ressac*
انكسار الرغبة	*Fracture du désir*

- ب -

بنات الريح	*Filles du vent*
بربرى بقسوة	*Méchamment berbère*

- ت -

تعرابت أو مصير امرأة	*Taarabt ou le destin d'une femme*
تحرّ في بلد	*Une Enquête au pays*

Les Dunes vives	التلال الحية
	- ث -
Triptique de Rabat	ثلاثية الرباط
	- ج -
Oser vivre	الجرأة على العيش
Le Corps dérobé	الجسد المتستر
Pas de visa pour le paradis d'Allah	جنة الله بلا فيزا
	- ح -
Les "Harragas" ou les barques de la mort	الحراكَة أو قوارب الموت
Pelerinage d'un artiste amoureux	حج فنان عاشق
Ma vie, mon cri	حياتي، صرختي،
Harrouda	حرودة
Le Deuil des chiens	حداد الكلاب
Fer de feu	حديد من نار
Cérémonie	عرس
Gardiens du seuil	حراس العتبة
La civilisation, ma mére!	الحضارة أماه
	- ذ -
Mémoire du temps	ذاكرة الزمن
Mes souvenirs en Union Soviétique	ذكرياتي في الاتحاد السوفياتي
	- ر -
On ne rentrera peut être plus jamais chez nous	ربما لن نعود إلى بيوتنا أبدا
Le Grand départ	الرحيل الأكبر
L'Enfant endormi	الراكد
L'Homme rompu	الرجل المتكسر

Le Roman Maghrebin	الرواية المغاربية

- ز -

Zeïda de nulle part	زايدة من لا مكان

- س -

Train d'enfer	سرعة جنونية

- ص -

La Querelle des images	صراع الصور
La Boite à merveilles	صندوق العجائب
Un Eté à Stockholm	صيف في ستوكهولم

- ع -

La Vie à trois	العيش ثلاث
Etreinte	عناق
Les Amants de Marrakech	عشاق مراكش
Le Monde à côté	العالم المجاور
Le Retour d'Abou El Haki	عودة أبي الحكي
Les Yeux baissés	العيون المنكسرة
L'Oeil et la nuit	العين والليل
L'Aveuglement	العمى
Amour Bilingue	عشق اللسانين

- غ -

La Chambre libre	الغرفة الحرة

- ف -

Fatoum, la prostituée et le saint	فطوم، العاهرة والولي

- ق -

Le Fond de la jarre	قاع الخابية

- ك -

Il était une fois un vieux couple heureux	كان في قديم الزمان زوجان مسنان سعيدان

- ل -

لقاحات	*Pollens*
لا زهور لا تاج	*Ni fleurs ni couronnes*
ليلة العرس	*La Nuit des noces*

- م -

مراكش نور المنفى،	*Marrakech, lumière d'exil*
المرأة وطنا	*Une femme pour pays*
المجرى الثابت	*Parcours immobile*
مسعودة	*Messaouda*
امرأة بكل بساطة	*Une femme tout simplement*
المقاتلة	*La Baroudeuse*
المهاجرون السريون	*Les Clandestins*
المطلقة	*La Répudiée*
الماضي البسيط	*Le Passé simple*
المغرب العربي المتعدد	*Maghreb pluriel*
مغربي في نيويورك	*Un Marocain à New york*
ما وراء الكتف	*Par-dessus l'épaule*

- ن -

نهاية فيلومين ترالالا المأساوية	*La Fin tragique du Philomène tralala*
نساء ناقصات	*Femmes inachevées*
نساء الجزائر في شقتهن	*Femmes d'Alger dans leur appartement*
نجمة	*Nedjma*

- ي -

ياسمينة والتميمة	*Yasmina et le talisman*

الفهرس

صدر للمؤلف

Narratologie : Théories et analyses
Enonciatives du récit
Ed. Okad – Rabat 1989

Aspects du roman marocain
Approche historique, thématique et esthétique
Rabat 2006

صدر للمترجم

– آن موريل: «النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا»
(ترجمة بالاشتراك مع محمد الزكراوي)
المركز القومي للترجمة ـ القاهرة 2008.
الكتابة والفقدان: دار الثقافة، الدار البيضاء، 2011


Bibliotheca Alexandrina
12241907


دال
للنشر والتوزيع